ALVARO LINS

Jornal de Crítica

PRIMEIRA SERIE

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA

A opinião de

GEORGES BERNANOS

sobre

ALVARO LINS

"... os católicos agonizantes de que falava outro dia o sr. Alvaro Lins — em dois admiraveis artigos de frêmito pascaliano, de estilo tão agil e nervoso que me lembrou algumas das mais belas páginas da lingua francesa."

GEORGES BERNANOS
(*O Jornal*, Rio, de 5-7-1941)

*

Leia os magníficos romances de

JOSÉ LINS DO REGO

"... O "Ciclo da Cana de Açucar" é uma das obras mais significativas de nossa prosa de ficção, nos últimos tempos."

PEDRO DANTAS

"... O escritor dotado de maior capacidade romanesca que jamais tivemos.

"... obra, vasta pelo tamanho e pelo assunto, ao mesmo tempo que grande pelas qualidades artísticas e sociais, que Lins do Rego imaginou e está fazendo".

MARIO DE ANDRADE

AGUA-MÃE
RIACHO DOCE
PEDRA BONITA
PUREZA
USINA
O MOLEQUE RICARDO
BANGUÊ
DOIDINHO
MENINO DE ENGENHO

Edições da

LIVRARIA
JOSÉ OLYMPIO
EDITORA

★ *Algumas opiniões sobre o grande livro de Alvaro Lins*

Historia Literaria de Eça de Queiroz

"O livro revela no sr. Alvaro Lins uma maturidade intelectual pouco comum. Quaisquer que sejam as discordancias com os seus pontos de vista literarios, e quanto a mim concordo com quasi todos que aquí exprime, uma coisa é certa — nasceu-nos um novo crítico de verdade".

TRISTÃO DE ATHAYDE (*Diarios Associados*)

"É um brasileiro, Alvaro Lins, quem escreve agora o primeiro livro em que a obra de Eça é considerada em si propria, pelo que é e vale, em que ao romancista se faz a justiça de o julgar pelo que fez como artista, numa análise que revela um alto sentido critico. E tendo apontado há poucos anos que a renovação literaria do Brasil não parecia desenvolver-se no sentido de um enriquecimento do espírito crítico, no que Portugal lhe levava vantagem, é-me grato saudar em Alvaro Lins um espírito crítico da melhor qualidade".

ADOLFO CASAIS MONTEIRO
(*Seara Nova*, Lisboa)

"Trata-se de um ensaio muito rico de idéias, de um interesse apaixonante, em que o autor soube se conservar dentro da posição essencialmente crítica, se esforçando por ver e julgar numa atitude estética. Estou que o conseguiu".

MARIO DE ANDRADE (*Diario de Noticias*)

"O estudo do sr. Alvaro Lins sobre o grande mestre da literatura portuguesa é um trabalho dos mais notaveis que já apareceram em nossa terra. Consagra uma inteligencia e é, por si só, um título que o deixa bem, onde quer que o talento recomende os homens."

AUSTREGÉSILO DE ATHAYDE
(*Diarios Associados*)

"O sr. Alvaro Lins é um estreante excepcional. Dá-nos com seu primeiro livro, "Historia Literaria de Eça de Queiroz", o certamente mais serio, mais completo e bem feito estudo aparecido no Brasil sobre o grande romancista peninsular".

OSORIO BORBA (*Diarios Associados*)

"Sente-se uma experiencia intelectual tão forte na concepção deste livro que dele já se pode dizer que pertence à literatura brasileira".

OLIVIO MONTENEGRO
(*Diario de Pernambuco*)

"Ficamos no louvor de conjunto que nos acomoda ao prazer de saudar a entrada no leão de um dos mais expressivos valores das letras brasileiras contemporaneas. O ensaio de Alvaro Lins está, sem dúvida, entre os raros esforços proficuos e sensiveis à nossa atenção dos últimos tempos".

ELOY PONTES (*A Tarde*)

"Dificilmente se alcançará resultado tão feliz, como este da "Historia Literaria de Eça de Queiroz". Sobrio, limpo, preciso, o sr. Alvaro Lins consegue muito, consegue muito mais do que o título, "Historia literaria de Eça de Queiroz" deixa esperar".

OCTAVIO DE FARIA (*Diarios Associados*)

"... Chegou, como ninguem antes dele, a realizar a mais justa e a mais inteligente interpretação de Eça de Queiroz".

SYLVIO RABELO (*Revista do Brasil*)

"Os que descrêem da mocidade hão de reparar no caso desse provinciano que, com um livro, galga a última instancia de nossa magistratura literaria".

ROBERTO LYRA (*A Noite*)

... "Tudo está em seu lugar certo, com um grande sentido de proporção, e isto já é uma forma de descoberta. Por isso muito ficará, como não podendo ser melhor dito sobre Eça de Queiroz".

CAROLINA NABUCO (*Revista do Brasil*)

... "Para marcar o meu agrado e a minha admiração pela maturidade do seu pensamento, pela clareza e espontaneidade de seu estilo, pela amplitude de sua visão crítica, pela justeza de sua análise e pela isenção de seu julgamento".

OSCAR MENDES (*O Diario*, Belo Horizonte)

"Alvaro Lins, sendo brasileiro, escreveu o livro que um português deveria ter escrito: a *Historia Literaria de Eça de Queiroz*".

JOSÉ OSORIO DE OLIVEIRA (*Lisboa*)

"As qualidades de julgamento e de expressão que o sr. Alvaro Lins demonstra no seu trabalho fazem do seu nome e do seu livro qualquer coisa a ser levada a serio, independente de amizades ou inimizades, aprovações ou reprovações às suas idéias".

LUIS DELGADO
(*Jornal do Comercio*, Recife)

★

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA
RUA DO OUVIDOR, 110 — RIO DE JANEIRO

JORNAL DE CRITICA

1.ª Série

DO MESMO AUTOR:

HISTORIA LITERÁRIA DE EÇA DE QUEIROZ — Rio, 1939 — *Livraria José Olympio Editora.*

ALGUNS ASPECTOS DA DECADÊNCIA DO IMPERIO — Recife, 1939.

ALVARO LINS

JORNAL DE CRITICA

1.ª Série

Capa de Santa Rosa

1941
LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO *EDITORA*
RUA DO OUVIDOR, 110 — RIO DE JANEIRO

ÍNDICE

CAPS.

A Paulo Bettencourt

lembrando o que estas páginas lhe mereceram em apoio e compreensão, por efeito de uma identidade nos mesmos sentimentos em face da literatura

e ao Correio da Manhã

onde este volume se formou, com a categoria de sua crítica literária oficial, numa colaboração de todas as semanas.

CAPÍTULO I

ITINERÁRIO

I

UM grande escritor francês que na França de hoje — na desgraçada França dos nossos dias — aparece com o seu gênio já revestido de profecias realizadas, Charles Péguy, dividia a vida em duas espécies de momentos: os "períodos" e as "épocas", e do seguinte modo: nos "períodos", nada sucede que mereça sobreviver; nas "épocas", sucedem os grandes acontecimentos, as vitórias e as derrotas. Será uma felicidade ou uma desgraça que estejamos vivendo uma "época" de derrotas? Creio que a resposta não é só pouco importante mas inutil. O que importa é a aceitação daquilo que o Destino nos marcou; é a aceitação da vida, em qualquer plano, com lucidez e decisão.

As "épocas", felizes ou desgraçadas, angélicas ou demoníacas, de vitórias ou de derrotas — todas elas contêm a sua grandeza especial. Ao lado desta grandeza um perigo, no entanto, se apresenta: a absoluta totalidade do espírito das "épocas". Elas têm sempre a pretenção, em virtude da sua grandeza mesma, de tudo subordinar ao seu caráter e de tudo fazer convergir às suas tendências exclusivas.

A personalidade, a individualidade, a liberdade — tudo o que é essencial na figura do homem corre o risco de uma anulação em favor da coletividade. O que é social parece tudo pretender em direitos sobre o que é individual. Em momentos destes a personalidade do homem sofre os seus maiores perigos, mas encontra tambem,

neste domínio instavel e aparentemente desvantajoso, os mais fortes estímulos para a sua afirmação. Os estímulos da adversidade e do sofrimento.

Resulta deste espírito de totalidade e de coletivismo que as "épocas" e os valores que as representam — valores políticos, econômicos, espirituais — tendem todos para as sínteses definitivas e inapelaveis. A análise passa a ser julgada como uma repugnante doença mental. As paixões, os delírios, os fanatismos são impulsos sentimentais que só conduzem às sínteses e nunca às análises. E' verdade que se poderia lembrar que as sínteses são conclusões normais das análises. Mas de outra natureza são as sínteses das "épocas": elas se formam por si mesmas, por geração espontânea, como expressões de uma mística intocavel.

Mas se o papel do artista ou escritor é o de viver adiante de seu tempo como um precursor e um vidente, vamos concluir que este é um momento, para nós, propício à análise e, portanto, à crítica. Exatamente o oposto daquilo que sucede nos instantes tranquilos, nos "períodos" da classificação de Péguy. Nestes a crítica quasi que se apresenta como uma impertinência odiosa, porque se tornou uma espécie de estado de espírito geral da maioria. São os momentos felizes e podemos, dentro deles, construir obras de síntese, utilizando os elementos de análise que foram legados pelas gerações anteriores, pelas gerações sacrificadas e sofredoras das "épocas".

A necessidade do espírito de análise e de crítica está, portanto, presente entre nós, que formamos as gerações de uma "época" e que temos uma missão a cumprir e a realizar. Esta crítica que se exerce como uma tarefa e como um destino nada tem de destruidora e de negativa. Ela forma alicerces e levanta muros para futuras construções. Exerce-se num domínio idealístico, e, ao mesmo tempo, objetivo. Conformista, porem, é que ela não pode ser. O ato de tudo aceitar, como o ato de tudo negar, não

é um ato de crítica. E' um ato de positiva ou negativa apologia, e só. O ato da crítica é aquele que completa, que retifica, que amplia. O que abre perspectivas, o que desdobra situações. O crítico que se cinge ao círculo do que ele critica está esterilizado pelo seu próprio assunto e não merece este nome. Quando se exige de um crítico que seja tambem um criador, esta exigência não significa que lhe estejam a pedir que componha poemas ou romances. Dentro da mais pura e da mais estrita atividade crítica existe uma função criadora. A criação do crítico lhe vem da possibilidade de levantar, ao lado ou alem das obras dos outros, idéias novas, direções insuspeitadas, novos elementos literários e estéticos, sugestões de bom gosto, sistematizações, esquematizações, quadros de valores. Crítica num tríplice aspecto: interpretação, sugestão, julgamento. E' neste sentido que um crítico pode ser um criador e o mestre da crítica, Sainte-Beuve, o foi. Neste sentido mesmo é que Albert Thibaudet chegou a dizer de Sainte-Beuve que ele criou uma *Comédie littéraire* de proporções iguais à *Comédie humaine* de Balzac.

O nome de Sainte-Beuve se deixou de ser um modelo não deixou ainda de ser, para todos os críticos, um exemplo. E em que consiste este exemplo a seguir, esta lição a imitar? Creio que podemos resumir a lição de Sainte-Beuve em três pontos essenciais: 1.º) um amor total pela literatura e fé na sua missão; 2.º) valorização do que existe de original e de individual na personalidade dos autores e do próprio crítico; 3.º) compreensão do que há, ao mesmo tempo, de proximidade e de distância nas relações entre as realizações humanas e as realizações estéticas.

Quaisquer que tenham sido os erros de julgamento de Sainte-Beuve, estes erros não nasceram do crítico, mas do homem. O crítico era lucido, era imparcial, era literário; o homem é que era invejoso, desleal, apaixonado. Quando falava dos seus contemporâneos, quando o ho-

mem predominava sobre o crítico, então, nestas ocasiões, Sainte-Beuve cometia os seus erros mais duros e mais pesados. Os seus erros, por exemplo, contra Balzac, contra Baudelaire, contra Stendhal.

Contudo os erros mais graves que a crítica cometeu não foram os de Sainte-Beuve mas os de alguns daqueles que o substituiram, exatamente daqueles que disputavam a sua herança de "regente da literatura". Entre todos, Taine e Brunetière. Ambos, com finalidades diferentes, fizeram a crítica científica, isto é: a crítica que se subordina a leis, regras, normas. Ambos, consequentemente, anulavam na crítica o que ela poderia dar como gênero criador, isto é: o seu elemento de aventura da personalidade, de desdobramento pessoal, de livre caminho em extensão e profundidade.

Tanto Brunetière como Taine pareciam esquecer que a única lei da vida espiritual é o imprevisto e que a única atitude inteligente para enfrentar as ciências chamadas morais é o cepticismo. E' que sentimos que é mais fácil acreditar na metafísica do que na psicologia. Cada homem carrega a possibilidade de se tornar uma surpreza capaz de desmoralizar todas as leis sociológicas e psíquicas. Não vamos insinuar ou ensaiar uma negação da ciência mas lembrar apenas que a própria experiência nos ensina a olhá-la com pontos de vista de relatividade e nunca de dogmatismo. Poderíamos dizer, utilizando o jogo de palavras de Pascal, que a vida psíquica tem uma ciência que a própria ciência desconhece. A ciência, porem, teve um momento de apogeu, do qual se aproveitou muito bem, pretendendo tudo incorporar aos seus domínios, inclusive a literatura e a arte. Pretendeu fornecer-lhes métodos e valores científicos de base positiva. Como julgar, porem, uma obra de arte dentro de determinados métodos, dentro de regras formuladas aprioristicamente — quando ela pode, em qualquer momento, ultrapassá-los ou fugir deles? Eis porque os erros de Sainte-Beuve

foram menos graves e mais compreensiveis do que os de Taine e Brunetière: Sante-Beuve errou por sentimentos de fanatismo pessoal; Brunetière e Taine erraram por motivos de fanatismo científico. Os erros de Sainte-Beuve poderão ser retificados porque são erros morais; os de Taine e Brunetière nunca o poderão porque são erros intelectuais.

Houve, aliás, nos fins do século passado, na crítica francêsa, uma polêmica bastante ilustrativa. De um lado, Brunetière; do outro lado, Anatole France e Jules Lemaître. Anatole e Lemaître realizavam uma crítica sem ciência e sem leis, com o julgamento livre e o espírito esportivo. Brunetière acusou-os sempre ferozmente por esta atitude, que lhe parecia de simples diletantismo, e isto deu a Anatole a oportunidade de lançar a respeito da crítica um dos seus conceitos mais felizes: "Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre". E acrescentou que o crítico, antes de se pronunciar, deveria transmitir sempre êste aviso: "Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal, ou de Goethe. La vérité est qu'on ne sort jamais de soi-même".

E' certo que Anatole não foi um verdadeiro crítico, mas dele ficaram, sem dúvida, com um permanente caráter da atualidade, aquela definição e aquele aviso. Ambos podem ser colocados à frente da obra dos críticos modernos e ao mesmo tempo podem servir como um itinerário para os novos críticos. Não sabemos mesmo até que ponto o aviso de Anatole tenha influenciado Alain na sua obra crítica em séries de *Propos*. E' que se fôssemos procurar as origens, nesta linha ascendente, iríamos encontrar o seu princípio muito alem de Anatole e do próprio Sainte-Beuve; iríamos encontrar em Montaigne o mestre e as raizes da crítica moderna.

A crítica científica, dogmática, didática — esta se encontra hoje falida e desacreditada. A crítica como uma

aventura da personalidade, como uma arte, como um nôvo gênero literário de criação — eis como concebemos o nosso ofício. Não é uma concepção pessoal e tem para sustentá-la e autorizá-la a obra dos grandes críticos modernos; as obras de André Gide, de Charles du Bos, de Gabriel Marcel, de André Rousseaux, de Benjamin Crémieux, de Ramon Fernandez, e tambem dos mais novos, de um Jean-Pierre Maxence ou de um Thierry Maulnier. E ainda as obras críticas de grandes poetas como Paul Valéry e Paul Claudel. Um detalhe, aliás, capaz de dar uma idéia do que há de livre, de independente, de pessoal nessa crítica moderna, é a presença na sua atividade de autênticos artistas criadores, poetas, romancistas, teatrólogos. Podemos mesmo concluir que os melhores críticos do nosso tempo não são os profissionais exclusivos do gênero, mas, ao contrário, poetas e romancistas — um André Gide, um Paul Valéry, um Paul Claudel. Igualmente na Inglaterra algumas das melhores páginas de crítica de sua atual literatura pertencem a três famosos romancistas: Aldous Huxley, Virgínia Woolf e Charles Morgan. E não esqueçamos que no Brasil um escritor já coberto de sucesso como poeta e romancista, o sr. Mário de Andrade, pôde encontrar na crítica um domínio bastante amplo para novos exercícios de pesquisa intelectual e de afirmação de sensibilidade artística.

E já que me acho nesta altura, vejo que qualquer referência à crítica brasileira obriga a citação de um nome: o do sr. Tristão de Athayde, em cuja figura mais antiga, quero homenagear todos aqueles de quem vou me tornar um companheiro. Podemos dizer, mesmo contando com José Veríssimo e Sílvio Romero, que o sr. Tristão de Athayde representa a mais completa organização de crítico de toda a nossa literatura. Há vinte anos que ele exerce o seu ofício como um mestre incontestado. Costuma-se afirmar, no entanto, que depois do seu famoso "adeus à disponibilidade" de 1927 já não é mais o mesmo

crítico dos primeiros anos. Acredito que não é tanto assim, que se procura, de propósito, uma dissociação onde só existe unidade. Se é certo que hoje o sr. Tristão de Athayde leva demasiado longe, na literatura, as suas afirmações religiosas e morais, se é certo que faz, muitas vezes, exigências éticas onde só deveriam caber exigências estéticas, tambem é inegavel que as suas maiores qualidades críticas permanecem intactas. O catolicismo não as alterou; não as poderia alterar. Não foram tambem alteradas, o que poderia ter sucedido, nem pela idade nem pelas honrarias acadêmicas.

Mas não é o sr. Tristão de Athayde a única figura que se deve citar para desmentir esta frase de falso efeito que circula pelas livrarias e pelos cafés: "não temos críticos". O certo é que temos críticos, não digo no mesmo número (e o que adiantaria o número?), mas na mesma qualidade dos poetas e dos romancistas.

A atividade crítica que iniciamos neste *Jornal de Crítica* e numa seção literária do *Correio da Manhã*, ocupada, pela última vez, por Humberto de Campos — e lembramos este nome, agora, com sentimentos de respeitosa admiração — visa fins exclusivamente literários. O crítico que se responsabiliza por ela só tem um partido: o partido da literatura. E vai tomar este partido não só com absoluta independência mas tambem com decisão e coragem. Os que conhecem o que é um ambiente literário bem sabem quanto é perigoso para um crítico este projeto de ser livre pela sua vontade e pela graça de Deus; quanto é perigoso o programa de só servir à literatura colocada acima dos grupos, das ideologias, dos partidos, das amizades pessoais, dos regionalismos, de todos os preconceitos. Desta crítica, e feita sobre homens vivos, sobre livros que se acham tão perto de nós e sobre autores que encontramos nas ruas todos os dias, já dizia Sainte-Beuve que era a parte mais nobre mas tambem a mais dificil

do *métier*. Para exercê-la não basta sómente conhecer a literatura e os homens; é preciso o conhecimento do homem-literário, do "herói como homem de letras" da expressão de Carlyle, com as suas grandezas e as suas misérias, com as suas paixões e as suas vaidades, com as suas manias, com a sua moralidade especial, com o seu mundo à parte. Um mundo de "loucos", podemos dizer. E digo-o sem injúria pois tambem sou um habitante deste mundo.

Tanto se tem falado últimamente de arte popular, de arte interessada, de arte social, que já é tempo de se estabelecer uma reação em favor da arte pura, da arte desinteressada, da criação como expressão pessoal. Não se trata de anular o "social" mas de colocá-lo na sua posição, que é abaixo do "pessoal". Fazer o contrário é prestar-se ao jogo dos regimes da arte escrava: o jogo dos nazistas e dos comunistas. Durkheim, que se pretendia um homem de ciência pura e não um político, fez ingênuamente este jogo, com a sua obcessão do "social" acima de tudo. A Europa dos nossos dias está mostrando até onde vai chegar este predomínio do "social" — quer ele seja de Durkheim ou de Marx ou de Rosemberg.

Tomar como centro da crítica a personalidade, e não a sua repercussão social, implica, antes de tudo, na certeza de uma maior lucidez, de uma mais límpida compreensão e de uma visualidade mais completa nos momentos de interpretação e julgamento. Ficamos mais livres para reagir contra os preconceitos e os *part-pris*, que são quase todos de origem social e não pessoal. Há no entanto, e não o devemos esquecer, uma espécie de preconceito pessoal que torna, em arte e literatura, ainda mais necessária a intervenção da crítica. E' um preconceito mais inconciente do que conciente. Forma-se no público sem que ele o sinta, por efeito de influências que andam no ar e que se apossam de toda a gente. Estas influências — quase todas secundá-

rias e de uma espécie, em geral, diferente da espécie estética — é que fazem que o público nem sempre consiga pronunciar sobre as obras de arte o seu verdadeiro julgamento. Ele aplaude, por força destes preconceitos inconcientes, o que repudiaria sem eles. Ou vice-versa. Cabe ao crítico, então, como um diretor de conciência, orientar o público para o seu verdadeiro gosto e para a sua verdadeira finalidade no caminho da arte. Creio que foi pensando neste aspecto da crítica que Sainte-Beuve deu do seu ofício esta justíssima definição, muito orgulhosa e muito humilde ao mesmo tempo: "Le critique n'est qu'un homme qui sait lire, et qui apprend à lire aux autres".

Para saber ler e para ensinar os outros a ler — o crítico há-de ser um solitário, porque sómente na solidão o homem conquista a liberdade nos seus estados de absoluta pureza e de absoluta força. Recebí, através dos místicos, esta lição da Igreja. Recebí esta mesma lição da literatura, através dos seus grandes mestres e dos seus grandes criadores. A obra do artista ou do escritor só pode ser a obra de um solitário. O seu trabalho não participa de nenhum característico da vida de sociedade, da vida em associação. Na vida política os homens se reunem em partidos, em regimes, em estados. Quanto maior fôr o número que os componha e os sustente — mais fortes e mais eficientes na sua missão serão os partidos, os regimes, os estados. Na vida econômica os homens se agrupam em corporações, em sindicatos, em cooperativas. E' sempre a mesma regra: quanto maior fôr o número e maior a sua união — maior será a sua força. No caso do trabalho artístico, da obra de arte, tudo se processa opostamente. Juntai cem, mil, um milhão de homens — inteligentes, unidos, semelhantes — e pedí que escrevam um romance, um poema, um drama. Inutil pedido. A realização artística é extremamente diferente da realização política ou da realização econômica.

Ela não se realiza num grupo mas na individualidade. Pois todo artista é um solitário: não admite auxílio, nem cooperação, nem associação. A solidão se constitue, por isso, como uma causa e uma consequência, ao mesmo tempo, da criação artística. Porque é um solitário é que o artista constrói um universo de imagem onde possa introduzir as raizes mesmas do seu ser. Porque é um artista é que um homem tem que ser solitário, porque sómente na solidão a arte existe.

Acredito que tudo o que estou escrevendo agora, num tom solto de *causerie,* possa dar uma idéia da orientação e da finalidade destas páginas de crítica literária. Para me tornar mais explícito vou transcrever, como nota final, uma definição e uma advertência que explicam bem um itinerário. A definição é de Nietzsche, e é esta: "L'art est la tâche la plus haute, et l'activité essentiellement métaphysique de cette vie". A advertência é de André Gide: "En art, il n'y a pas de problèmes dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution".

II

No prefácio que escreveu para o livro recente de Henri Guillemin, *Flaubert devant la vie et devant Dieu,* François Mauriac coloca, muito vivo, um grave problema da crítica católica, ou, mais própriamente, do crítico que é católico. A questão se levanta nestas perguntas: "Existe-t-il une critique littéraire catholique? La liberté du critique croyant est-elle gênée? Quand il aborde une œuvre, doit-il s'efforcer d'oublier son propre crede, s'il a l'ambition de porter un jugement valable?"

A primeira e a segunda pergunta são de bem faceis respostas. Uma crítica católica, rigorosamente, não existe. Admitir a sua existência seria tambem admitir que a

Igreja tem uma estética sua ou uma ciência ou um sistema político. Um erro, como se sabe — o velho erro, tantas vezes cometido, e que provocou, como um julgamento definitivo, o processo e a condenação de Galileu. O que existe, isto sim, é o crítico que é católico ou o católico que é, em literatura, um crítico. Ainda há pouco Julien Green, numa das páginas do seu *Journal*, afastava de si mesmo, apavorado, a etiqueta de "romancista católico", pelas tremendas responsabilidades desse duplo atributo.

Um "crítico católico" — quem ousará tomar para o seu nome esta legenda? Mas, por outro lado, é uma legenda obrigatória, porque será impossível, de maneira absoluta, operar uma dissociação. O homem católico em nenhuma ocasião poderá esquecer ou renegar esta "marca", que é a sua própria vida, no sentido natural e no sentido sobrenatural. O homem católico poderá ser um poeta, um romancista, um crítico — como poderá ser um político, um industrial, um militar — mas há-de ser, antes de tudo, um "católico" Esta exigência limita, então, a liberdade? De maneira nenhuma, porque as "questões fechadas" da Igreja, os seus dogmas — toda a parte invariavel que Santo Tomás chama de *tese* — acham-se tão acima das nossas miseraveis possibilidades humanas que nenhum raciocínio de gênio, exercido na mais absoluta liberdade, conseguirá atingí-la. E ao lado da *tese* está aí a *anti-tese*, a parte variavel da Igreja, que se confunde com o mundo visivel em toda a sua totalidade. Então, o homem mais livre do mundo, em qualquer sentido, não o será mais do que o católico que sabe usar a liberdade. Na mais decisiva e tremenda relação do homem com Deus — o pecado — é a liberdade que está presente e decide tudo. Depois de colocada a questão num ponto tão culminante será fácil entender quanto é livre um homem católico. E, da mesma maneira, um crítico católico.

Em face de uma obra literária, o crítico não precisará, portanto, esquecer nem tambem invocar sua condi-

ção de católico, como pergunta Mauriac. Antes de tudo vale a pena lembrar a noção mais primaria da crítica; ela é, ao mesmo tempo, interpretação e julgamento. Como julgador, o crítico será sempre ideológico, isto é, debaterá os problemas estéticos e morais em face das suas idéias e do seu gosto, argumentando por adesão ou repulsão. Como interpretador, o crítico será apenas humano, isto é: uma criatura que procura outra criatura, que procura tudo penetrar e tudo entender, num sentido absolutamente humano, nos seus elementos fundamentais de pureza, de amor, de sensibilidade.

O método do crítico há-de ser sempre o da sua própria pessoa — já carregando uma vocação e uma formação no ofício. Um método, portanto, arbitrário. Léon Daudet definiu muito bem este método do crítico: "Un critique doit avoir une méthode, et autant que possible, originale, je veux dire formée pour lui, à son propre usage". E' um método muito natural e muito justo, pois sendo toda obra de arte uma criação individual, tambem o seu julgamento e interpretação se devem desenvolver por critérios individuais. Por isso, quando tenho o desejo de conceituar a crítica penso nas definições de alguns críticos eminentes, mas não me decido por nenhuma delas. Inclino-me para a de um diletante da crítica, superficial e inconsequente, Anatole France, mas que escreveu uma definição tão extremamente feliz na abertura dos seus volumes de *La Vie littéraire*.

Sendo então a crítica, para todos, um exercício pessoal, não sei como o católico possa ser considerado um sectário ou um parcial. E' este um dos preconceitos mais vazios de qualquer sentido. Aceita-se, em geral, que um marxista, que um positivista e até mesmo que um budista possam exercer honestamente a crítica. Mas a dúvida se forma, mesmo entre homens inteligentes, em face do crítico católico. Em geral, são os mais apaixonados, os

mais sectários, os mais partidários, os que levantam esta questão. Note-se aliás que o simples levantamento dessa suspeição já indica uma posição parcial daquele que está do lado contrário e que a levantou.

A verdade, porem, é que nenhum outro como o crítico católico conta com tantos elementos para ser livre, imparcial e justo. Para ser compreensivo, objetivo, lúcido. Não digo que os outros, os não-católicos, estejam privados dessas qualidades, mas o que afirmo é que o catolicismo torna-as mais propícias e mais firmes.

A Igreja não é um partido nem uma seita, e sim uma concepção total do Universo. De dentro dela, portanto, podemos ter de todos os seres e de todas as coisas uma visão completa e harmônica. Ela impede a divisão, o sectarismo, o partidarismo. O homem que está de posse da Verdade não precisa se irritar contra os que não a encontraram ou a perderam: ao contrário, a sua atitude é de piedade e compreensão. O homem que está de posse da Verdade é o mais apto para entender todas as pequenas verdades que andam esparsas em todas as doutrinas e é o mais capaz de juntá-las. O homem que está de posse da Verdade, enfim, tem naturalmente a tolerância e a serenidade para compreender os erros e os desvios humanos; para denunciá-los sem ódio ou paixão. Tem, portanto, o crítico católico uma amplitude extraordinária de movimentos; pois a condição de católico implica: tudo ver com lucidez e profundidade, tudo interpretar com sentimentos humanos e desapaixonados, tudo julgar com sabedoria e equilíbrio.

O lema de André Gide — "nenhum *parti-pris*" — bem que pode ser tambem o lema do crítico católico. Foi o lema, por exemplo, de Charles du Bos, que realizou sobre a obra do próprio Gide, como sobre tantas outras de não-católicos, um estudo (*Le dialogue avec André Gide*) com aquela mesma ausência de *parti-pris* que o

criador de *Si le Grain ne meurt*... colocou, um dia, na cabeça do seu programa de arte.

Não foi sem propósito, aliás, que coloquei o nome de um crítico católico ao lado do nome de um céptico. (O céptico, que é Gide, não no sentido comum, mas no sentido verdadeiro: o do homem que tem uma fé, mas só em si próprio, e que, mesmo quando está afirmando um ponto de vista, realiza apenas uma afirmação de sua personalidade através de uma doutrina, tornada um simples instrumento de jogo individual). Houve um proposito, ia dizendo, ao unir o nome de um católico e o nome de um céptico. E' que estou tentado a aproximar, em crítica literária, o homem católico e o homem céptico. O católico integral e o céptico absoluto são os dois seres que dispõem das melhores perspectivas e das melhores colocações para a compreensão da beleza da arte e tambem, dos fenômenos parciais e das pequenas verdades do mundo temporal. Um, porque possue a verdade do Todo; o outro, porque está na dúvida do Nada. São duas atitudes opostas, duas posições extremas, mas ambas capazes de uma lucidez, de um entendimento, de uma visualidade compreensiva, acima de todas as paixões. Por motivos diferentes, são o católico e o céptico os dois homens mais aptos para as visões globais e para a eliminação de todos os obstáculos intermediários entre a obra de arte, ou de ciência, e o crítico. Ambos sabem ver, no homem, aquele "être ondoyant et divers" da definição de Montaigne.

Quero lembrar ainda que uma das tendências mais sectárias e mais apaixonadas da cultura dos nossos dias não tem atingido os críticos católicos. Refiro-me ao processo, tão em moda, de tomar posse das grandes figuras do passado já desaparecidas para incorporá-las nas ideologias modernas. Já não se trata de encontrar, nos mortos, "precursores", e sim "adeptos". Os comunistas tentam tomar "posse" de Dostoievsky e os fascistas de Dante, e, na

verdade, nem Dante nem Dostoievsky têm nada que ver com uns e com outros. E' este um deshonesto processo de sectários e partidários que nenhum crítico católico será capaz de utilizar. E não será porque o crítico católico está muito bem informado de que toda obra de criação dos homens emana da criação de Deus. Mesmo a criação diabólica, a arte criadora que Gide definiu e realizou, confessando ostensivamente: "il n'y a pas d'œuvre d'art sans collaboration du démon".

Toda a verdade da ciência como toda a beleza da arte representam faces da Divindade. Sendo a literatura, formalmente, um objeto de beleza, todos os seus realizadores, católicos ou não, estão a serviço de Deus. O crítico católico não quer catalogar Flaubert ou Dostoievsky na categoria de "católicos". Que valor teria esta legenda falsa? Eles podem ser, como homens e como escritores, propriedades de qualquer partido ou seita. Mas quando estão realizando, em arte, um ideal de beleza — então, mesmo que pensem e queiram o contrário, estão ao serviço de Deus. Invoco o testemunho de Maritain, que deu, numa simples frase, uma idéia perfeita desta posição do artista: "il n'est pas de ce monde, étant, des l'istant qu'il travaille pour la beaute, dans la voie qui conduit à Dieu les ames droites et qui leur manifeste les choses invisibles par les visibles".

Senhores homens de letras, de arte e de ciência, permití, então, um pequeno conselho final, em forma de discurso: não tenhais medo dos críticos católicos. Eles não têm, em geral, as paixões e os partidarismos que dividem tantos de vós que os julgais à vossa imagem e semelhança. Eles não têm as paixões dos partidos e têm uma absoluta capacidade para compreendê-las e julgá-las. Eles não estão a serviço senão de ideais de beleza e de verdade, e, portanto, a serviço da ciência mais positiva e da arte mais pura.

CAPÍTULO II

O HOMEM CONTRA AS FÓRMULAS

LEMBRO-ME constantemente de uma frase que, nos meus tempos de estudante, andava muito em moda entre os rapazes. E como sucede com todas as frases de sucesso, nós a repetiamos, com o tempo, sem refletir mais no seu conteúdo; tornou-se uma especie de tema oratório para os discursos dos professores mais inteligentes e dos acadêmicos mais alvoroçados. A's suas custas, muitas orações brilhantes e gordas ecoaram naqueles velhos salões da Faculdade do Recife, que tem sido, em muitos ocasiões, mais de Retórica do que de Direito. A frase, de um autor estrangeiro cujo nome esquecí, nós a traduzíamos assim: "existe, hoje, no mundo, uma revolta dos fatos contra os códigos". Creio que, em 1932, esta frase andava, como moda, no seu ponto mais alto. Cada um de nós a repetiu, com entusiasmo, pelo menos uma vez, e depois lá saiu para a vida com o seu belo anel vermelho e o seu canudo de bacharel.

Alguns anos se passaram, e como a história se está fazendo muito depressa, somos, no mundo moderno, os realizadores das nossas proprias profecias. Na revolta dos fatos contra os códigos foi-nos dado o privilégio de assistir à vitória dos fatos e à ruina dos códigos. O fenômeno que o nazismo simboliza e representa é bem a constatação daquela vitória e daquela ruina. O que é certo, no entanto, é que esta solução não significou, como esperávamos, a liberdade dos fatos ou a liberdade dos homens. Fugindo dos limites dos códigos, os fatos e os

homens cairam na escravidão do estado totalitário, o que quer dizer: de um outro código mais pesado e mais duro. Substituiram "limites" por "escravidão"; a contingência de homens "limitados" pela irrevogavel situação de indivíduos "escravos".

No mundo da literatura, onde acredito que não se possa instalar um regime nazista, tambem notamos, em toda parte, nestes últimos anos, aquele mesmo fenômeno: a revolta dos fatos e dos homens contra os códigos. Apenas, neste caso, os códigos não são jurídicos e têm nomes próprios: escolas, gêneros, técnica formal. Mas ao contrário do nazismo, que é, no domínio espiritual, uma degradação da pessoa humana, a revolta contra os códigos, no domínio literário e artístico, resulta, como a sua consequência, numa maior afirmação da personalidade, que não vai tendendo para a escravidão e sim para uma completa libertação. Aós olhos dos burgueses aterrados, esta libertação será o caos e a anarquia; aos nossos, será a vida, que só se realiza na liberdade. Em arte, sobretudo. As obras estéticas que nos transmitem uma sensação mais pura e mais íntima de vida são aquelas que nasceram dos espíritos livres: livres das escolas, das fórmulas, dos preconceitos, de todos os limites e de todas as servidões. Todos sabemos: para que uma obra de arte seja realmente humana e realmente estética, ela exige do seu criador uma identidade integral — digamos uma identidade física e metafísica — com a "natureza", que implica a eliminação, entre os dois, de quaisquer intermediários psíquicos. Nesta altura acho que vale a pena prevenir que só aparentemente estou repetindo uma coisa muito sabida e muito corrente. Muito corrente, em teoria, mas muito rara em realização. À primeira vista parece-nos que todo artista é um criador livre dentro da sua criação. Uma observação atenta revela que não é tanto assim. Que há, ao lado de uma liberdade volitiva e conciente, uma limi-

tação que tanto pode ser conciente como inconciente. Que, até mesmo nos paises em que a arte pode ser livre, os artistas não o são inteiramente. O fato de se afirmarem e de se declararem livres não é tudo. E' a conciência da liberdade, mas não é a sua realidade ativa. E o que desejamos sugerir, hoje, é exatamente que na literatura moderna a proposito da liberdade da criação, a conciência vai se tornando realidade, a idéia vai se tornando conceito, a palavra vai se tornando fato. Enfim: que a liberdade, sendo conciente pela vontade, sendo inconciente pela formação que o ambiente permite e exige, vai tornando, hoje, mais fácil e mais possivel a verdadeira unidade, em arte, do homem e da "natureza", da vida como uma expressão da individualidade, da obra como um "espelho" do ser. Ou como escreveu Aldous Huxley: "As artes criadoras exigem daqueles que as praticam uma alternativa de atividades — uma submissão das coisas ao "eu", e igualmente do "eu" às "coisas". Tambem neste mesmo sentido — no de uma obra de arte sendo uma identificação absoluta do criador com a sua criação — André Gide já exclamava no seu *Traité du Narcisse*: "Pouvoir se voir! Un miroir! Un miroir! Un miroir". E quando Wilde o aconselhou a não fazer do "eu" o centro da arte, Gide completou o seu programa com esta resposta: "Pour chacun la route est unique et chaque route mene à Dieu". Que podia ser universal sendo fiel a si mesmo, Gide o sabia pela lição do seu mestre Montaigne: "Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition".

A raiz deste personalismo encontra-se, aliás, naquelas misteriosas palavras evangélicas que indicam vários caminhos como sendo os caminhos do Senhor. Aplicando estas palavras à vida literária, podemos dizer que são tantos os caminhos, ou que devem ser tantos, quantos os homens que os percorrem. E com esta sugestão chega-

mos ao nosso ponto principal, que é este : a inutilidade das escolas literárias. A sua nocividade. A sua esterilidade. A sua inconformidade com os ideais artísticos, que são todos pessoais. E, tambem, a certeza de que se chegamos ao reconhecimento da inanidade das escolas e estamos dispostos a ultrapassar os limites que elas representam — então a literatura está vivendo um momento muito feliz e muito cheio de saude. Não importa que não seja ainda, o nosso, um grande momento criador. O fato que significa o estabelecimento de uma conciência e de uma prática da liberdade já transmite a certeza de uma futura e forte criação, no sentido mais pessoal e portanto mais verdadeiro desta expressão.

Do velho Boileau — das suas regras sobre os gêneros, sobre os sistemas, sobre as formas — até Benedetto Croce, passando por Kant, Hegel e Ortega y Gasset, a significação das escolas literárias tem se modificado muito. E tem se modificado não apenas em detalhes acidentais, mas no seu conceito essencial, atingidos o prestípio mesmo e a própria autoridade destas escolas. Se Ortega y Gasset ainda se mostra condescendente e hesitante, Croce vai às últimas conseqüências, até à negação absoluta de todas as fórmulas e de todas as escolas. E' que a concepção artística deste filósofo moderno não se baseia nem na ética nem na ciência, como sucede com tantos outros, falsos por isso mesmo, mas, exclusivamente, na própria estética. A obra de arte, sabe-se, encontra os seus meios e realiza os seus fins em si mesma. E esta tese não constitue, como julgam os primários, uma negação do homem, mas, ao contrário, uma afirmação da sua realidade espiritual. Pois se a arte é uma criação do homem, e só do homem, os que sustentam que ela tem um fim estético — e não moral, ou religioso, ou filosófico — não sómente defendem a arte de ser um departamento secundário de outras atividades, mas reivindicam igualmente para ela um fim

humano como os seus princípios e os seus meios. Eis o que nos parece evidente, embora sintamos a necessidade de debater — o que faremos num dos nossos próximos estudos — este problema da finalidade da arte e da sua posição dentro da vida. E' um problema que já caducou, como uma questão retórica, em todas as literaturas, mas que entre nós ainda se encontra revestido de um tal caráter de novidade que os simplistas e os exaltados não conseguem sequer situá-lo nas suas exatas colocações.

Creio que a estética encontrou em Benedetto Croce o seu mais inteligente e o seu mais puro exegeta, aquele que procura o conjunto e não os detalhes, aquele que vê *através* das coisas e não as coisas. Pois para Croce a obra de arte não está só na forma, nem na idéia; nem na alma, nem no corpo; nem no romance, nem no drama; nem no romantismo, nem no realismo. Não está exclusivamente numa parte da natureza, ou de nós mesmos, mas na vida "toda" e na personalidade "em bloco". Não está no que é "parcial", mas no que é "total". E isto sucede, com a arte, porque ela não é, originariamente, um produto da inteligência, da razão, do conhecimento lógico. A arte nasce, ontológicamente, da intuição. "Da intuição lírica", diz Croce. Só depois, na sua exteriorização e na sua expressão concreta, é que intervem a inteligência e o conhecimento para completar a intuição. Daí vem a integralidade da arte, pois a intuição tende à unidade, enquanto a razão e o conhecimento tendem para a divisão. E' um ponto este em que Croce aproveitou, até indiretamente sugestões tanto de Kant como de Hegel. As de Kant, principalmente. Quando Kant se recusava a procurar a verdade sómente na história, ou na experiência dos sentidos e da inteligência, e a buscava tambem "na intuição penetrante da natureza, a mais profunda e a mais pura do homem" — estava abrindo um caminho para a mais moderna filosofia da arte. E não

será, aliás, um simples golpe de ligeireza aproximar o seu conceito de "razão" do conceito da "intuição lírica" de Croce. Um não exclue e o outro aceita, como fundamentais, no ato criador, a espontaneidade e a inconciência. Com os dois podemos concluir que a obra de arte não fica sendo, apenas, um "produto", um "trabalho", uma "tarefa". E' tudo isso e é muito mais: revela-se como uma expressão mesma da vida pessoal e universal. Revela-se uma maneira mesma, e a mais alta, de viver, de existir, de se realizar humanamente, como imagem e semelhança de Deus.

Benedetto Croce, como se vê, apresenta-se menos como um analítico do que como um sintético. E é uma síntese a sua que procede por "soma" dos elementos e não por exclusão. Talvez que os seus fins sejam aparentemente ilógicos, mas os processos que emprega para atingí-los parecem, e são realmente, os da lógica mais rigorosa e mais positiva. Longe de negar, o que seria mais facil, as escolas, as teorias, os sistemas do passado, Croce prova, apenas, que nenhum deles conseguiu conter toda a verdade da arte ou todo o erro ou toda a mentira. Cada um deles contem uma parcela de verdade e de erro. Parte, pois, daí, dessa experiência histórica, a sua síntese, contra as escolas, que visa o presente o futuro. Quanto ao passado, portanto, o que é preciso não é negar ou ignorar as escolas, mas procurar nelas, para uma visão global, as verdades parciais que todas elas contiveram e revelaram. Pois o que se conclue é que a verdade da arte não se encontra toda no subjetivismo ou no objetivismo; na forma ou na idéia; na prosa ou na poesia; no classicismo ou no simbolismo. Mas se encontra: no objetivismo e no subjetivismo; na forma e na idéia; na prosa e no verso; no classicismo e no simbolismo.

A experiência histórica só faz confirmar as afirmações de Croce. Confirma que a verdade nunca está sómente com

uma escola ou sistema; confirma portanto, que estas escolas dividem os artistas e dificultam a sua missão; confirma, finalmente que a sua caducidade é um fenômeno feliz. Vejamos, pois, um pouco destas confirmações. Sabemos, por exemplo, que todas as grandes obras de "escolas" são as dos seus iniciadores; nunca as dos discípulos. As "escolas", ao contrário, pelo prestígio e atmosfera dos seus chefes, reduzem à categoria de imitadores muitos artistas que poderiam ser originais sem a presença de um "ambiente" já dominado num determinado sentido. E' que as "obras-primas" formam as escolas, mas nunca as escolas formam "obras-primas"; nunca se repetem, num mesmo padrão, as "obras-primas". Estas figuram, na história dos sistemas, como causas e nunca como consequências. E por isso, talvez, é que muitos artistas de "escolas" negam obstinadamente que o sejam; negam até a sua existência. Eça de Queiroz negava que existisse uma escola realista ou uma escola naturalista. Era um discípulo prejudicado e mutilado, e a sua negação se exprimia como uma revolta impotente. Outros, os chefes, afirmam a existência das escolas e das suas teorias, mas não se realizam nelas, e sim acima delas. Repare-se quanto as obras de Flaubert ou de Zola se chocam com as suas teses, quanto os seus romances transcendem os seus princípios estéticos. E' um desajustamento fatal em todo grande artista. A sua obra é uma expressão do seu temperamento, do seu ser pessoal, sempre desajustado, portanto, com todas as teorias e limitações.

Por outro lado, a experiencia ensina que nenhuma escola é original ou independente. Elas se ligam umas às outras, sucessivamente, como artifícios. A posterior, por imitação ou por oposição — quasi sempre pelas duas coisas ao mesmo tempo — apresenta-se, invariavelmente, como uma consequência, como um simples reflexo da anterior. Recordemos as mais recentes: romantismo, realismo, simbolis-

mo. Todas têm uma base comum e qualquer obra-prima de uma delas possue características das três. O particularismo, a fidelidade aos cànones partidários, as medidas exclusivas — ficaram para as pequenas obras dos discípulos e dos imitadores. Na história das literaturas, estas últimas desaparecem. Permanecem as obras, e não as escolas; os homens, e não as teorias, as realizações, e não os seus princípios. Que nos importam, realmente, as concepções filosóficas ou estéticas de Chateaubriand, de Flaubert, de Baudelaire? Importam, isto sim, *Memoires d'Outretombe, Madame Bovary, Les fleurs du Mal.* Quando um poeta ou um romancista nos vem apresentar os seus planos e as suas ideias, respondemos, íntimamente:

Realiza o teu sistema, pois o que queremos são os teus poemas e os teus romances, e não o que pensas "sobre" poemas e "sobre" romances. — E' que esta missão de construir ideias "sobre" poemas e "sobre" romances, é a missão dos críticos e dos filósofos, posterior, por consequência, à obra dos artistas.

Acreditamos, pois, ao contrário do "nada de novo debaixo do sol", que há sempre, em cada homem e em cada momento, alguma coisa de novo. O que uma só pessoa não consegue é refazer, por si mesma, toda a experiência das artes e das ciências realizadas até o seu aparecimento.

Mas, apoiado nelas, resta sempre a possibilidade de lhes acrescentar qualquar coisa de novo e de original. E' que a vida e a natureza, permanecendo as mesmas, em um certo sentido, se renovam, incessantemente, em outro sentido. Creio que esta é a lição fundamental do sistema filosofico de Bergson e que ele assim exprimiu numa das primeiras páginas de *L'evolution créatice:* "Pourtant, un léger effort d'attention me révèlerait qu'il n'y a pas d'affection, pas de représentation, pas de volition qui ne se modifie à tout moment; si un état d'âme cessait de varier, sa durée cesserait du couler." Mais adiante: "La vé-

rité est qu'on change sans cesse, et que l'état lui-même est déjà du changement." E o que Bergson sugere e afirma, no domínio filosófico, os romancistas estão realizando no domínio literario. Foi com a concepção do tempo que tudo modifica incessantemente, do tempo como "centro" da vida — o que impossibilita a existência das escolas literarias, pelo que há nelas de estratificado e de paralisante — que Marcel Proust renovou o espiríto e a técnica do romance. Uma virtude desta concepção é que ela não faz discípulos mas continuadores originais. De James Joyce, de Aldous Huxley, de Virgínia Woolf, de nenhum deles se poderá dizer que seja um discípulo de Marcel Proust. Cada um deles se aproveita da experiencia de Bergson e de Proust para a aventura pessoal de novas experiências neste tríplice elemento da arte: o homem, a natureza, o tempo.

Ainda é cedo, talvez, para que se possa definir a influência da "experiéncia" bergsoniana no chamado movimento modernista de após-1914. De qualquer forma, a virtude mais positiva deste movimento foi a de ter desmoralizado as escolas literárias, sem a possibilidade de substituí-las. O que caracteriza, com efeito, a arte modernista e post-modernista é a ausência das etiquetas e dos formulários. E, consequentemente, uma presença mais visivel e mais atuante da personalidade. Chegamos ao único sistetema de vida ideal, em arte: o artista ou será ele mesmo, e só ele mesmo, ou não será nada. E' verdade que houve, no modernismo, tentativas de escolas — dadaismo, supra-realismo, etc. — mas nenhuma delas substituiu ou ficou ao menos, significando qualquer coisa de real, como o romantismo ou o simbolismo. E se esta novidade pouco significou para os ingleses — que sempre se viram livres das academias e das escolas — resultou para os franceses e, portanto, para os brasileiros, numa revolução de consequências imprevisiveis. E esta revolução, não tenhamos dúvida, chegou

realmente até nós: já não temos escolas; temos só personalidades literárias. Penso que estamos realizando, num ritmo universal, a completa vitoria (sómente abafada nos paises nazistas) do homem contra as fórmulas; da personalidade contra as escolas e os sistemas.

CAPÍTULO III

POESIA, 1940

I

No momento mesmo em que a poesia se encontra mais despida do seu poder de influir, de comover, de repercutir, de se prolongar na memória e na imaginação dos homens — é que ela parece mais interpretativa e mais genérica. Vou me explicar. Este momento desencontrado da realidade poética é o nosso. O que constitue a aparente incompatibilidade entre os poetas e os homens prosaicos — incompatibilidade de entendimento e de colaboração — representa, contraditóriamente, o princípio de identidade que os une e os liga. Desprezadas as extravagâncias inevitaveis em todas as revoluções, podemos dizer que a revolução moderna da Poética nada tem de extravagante: ela procura interpretar, revelar e exprimir o mundo mesmo que a repele. O que nela existe de desordem aparente, de transformação de valores, de eclosão de conhecimentos irracionais e ilógicos — segundo princípios estabelecidos —, o que ela contêm de verdadeiramente novo e de verdadeiramente revolucionário não representa uma conquista arbitrária. Representa o reflexo da vida, ela mesma, que, se esteve sempre se modificando num ritmo de evolução, hoje se está transformando num ritmo revolucionário. Ao poeta, como é da sua missão, coube viver e sentir, antes dos outros, esta vida moderna, no que ela trazia de mais complexo e profundo para sua revolução. Mas, enquanto os poetas assim nos sentem e nos interpretam, nós não os compreendemos porque não tomamos ainda conciência da nossa própria realidade e da realidade revolucionária do mundo moder-

no. Eis, portanto, como um desencontro se origina num princípio de identidade. O desentendimento, porem, se transformará em entendimento e compreensão quando o princípio da identidade se tornar evidente, quando a inteligência e os fatos nos permitirem atingir áquela realidade de conhecimento na qual já se encontram os poetas por intermédio da intuição lirica e do inconciente poético e divinatório.

A participação do inconciente no conhecimento ainda é hoje a principal novidade, e não ultrapassada, da poesia moderna. Tambem neste ponto não se trata de uma inovação gratuita. A poesia avançava em linhas aproximadas às da própria ciência: as experiências mais alucinadas dos dadaistas e dos suprarealistas não eram menos sérias do que as de Charcot e as de Freud. Poesia e ciência não faziam, aliás, senão exprimir as necessidades e as explosões da vida, onde estão as suas raizes existenciais. Num mundo que começava a se movimentar sob a pressão de forças que não eram as forças normais da razão, do equilibrio, da lucidez, mas as potências misteriosas do inconciente, da desordem, da imprecisão — cabia aos poetas e aos sábios um papel: aos primeiros interpretar e cantar o sentido destas forças; aos segundos: sistematizá-las e ordená-las. E' certo que estas forças, às quais me estou referindo, não são essencialmente novas: são forças humanas e, portanto, tão velhas como o homem. O que sucedeu, nos nossos dias, é que elas se tornaram mais ostensivas e mais atuantes, em face de determinados fatores que provocam e facilitam a sua eclosão. O mundo moderno sente, mais do que o antigo, a necessidade do conhecimento irracional e inconciente para percepção de certos fenômenos que transbordam do lógico, do racional, do conciente. E' verdade que a simples expressão "conhecimento irracional" implicará todo uma série de modificações em conceitos estabelecidos de filosofia, sobretudo de psicologia. Destes velhos conceitos, aliás, já hoje Berdiaeff fala como se fossem apenas preconceitos: "C'est un préjugé

de penser que la connaissance est toujours rationelle, qu'il n'y a pas de connaissance irrationelle."

Lembro que um determinado desajustamento entre o conceito de arte dos gregos e o conceito de arte dos escolásticos parece renovar-se na situação que estamos vivendo. Para os gregos, a obra de arte haveria sempre de participar de um estado de purgação, de delírio, de transbordamento, de *ivresse*. Tratava-se de um evidente apelo às forças irracionais e inconcientes do ser. Para os escalásticos, a obra de arte está invariavelmente ligada — como realização normática — à razão: "le premier principe de toutes œuvres humaines est la raizon" (Jacques Maritain). Toda a poesia moderna oscila entre estes dois polos: o delírio e a razão. Mas a possibilidade de uma harmonia entre os dois, entre o inconciente e o conciente, entre o ilógico e o lógico, entre o vidente e o racionalista — é uma constatação que podemos verificar tanto em filosofia da arte como na própria obra de arte. Esta harmonia é que vamos encontrar, por exemplo, no poeta que é considerado a primeira figura da poesia moderna: Baudelaire. Como se sabe, Marcel Raymond coloca-o, com muita exatidão, como centro das duas principais correntes da poesia moderna: a dos *artistas*, através de Mallarmé e de Valéry, a dos *videntes*, através de Rimbaud. O que poderiamos acrescentar sem mutilação: a poesia da razão e a poesia da irracionalidade. Era necessária esta transposição de termos para que se compreenda que só a harmonia, a junção das duas correntes será capaz de explicar, de maneira total, o fenomeno poético. Pois acredito que em todo poeta se farão sentir os apelos do inconciente e a disciplina da razão; o culto do irreal e a sensação da realidade; a vertigem dos sonhos e as limitações do cotidiano; o delírio e a lucidez. Não que estes estados se misturem; eles se superpõem e se completam. Em poesia é que se pode ver bem a verdade deste princípio: "a razão não é criadora; é ordenadora". No

ato da criação, antes que a razão intervenha, já se terá manifestado a presença das potencias obscuras do ser. Só posteriormente é que a razão completa e ordena estas potências. Tanto em Rimbaud como em Mallarmé é assim que se completam (e a despeito dos seus princípios teóricos e dos seus propositos apriorísticos) o vidente e o artista, o delirante e o racionalista. Qualquer um dos seus poemas é uma imagem do processo de toda criação: a "loucura" que implanta, a razão que ordena. Uma intervenção menor e mais modesta da razão em Rimbaud leva-nos a julgá-lo um exclusivo *vidente*. Uma intervenção maior e mais ostensiva da razão em Valéry leva-nos a julgá-lo um exclusivo *artista*, no sentido que quer dizer: um *calculista*. Mas Rimbaud não seria um grande poeta sem a intervenção da razão, como não o seria Valéry sem a possibilidade de se entregar ao delírio. Tanto a inconciência total como a lucidez absoluta são estados impossiveis no homem, mesmo no homem especial que é o poeta. Um poema, sabe-se, é inspiração e é realização: a inspiração pode ser inconciente, mas a realização é sempre lúcida. Em Baudelaire, o poema se apresenta como uma união proporcional destes dois estados. E' certo que ele escreveu em *L'Art Romantique:* "Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul" Mais ainda: "Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique". E' preciso, porem, não buscar nunca nas palavras de Baudelaire um sentido estrito, sabendo-se que era, nele, um princípio e um gosto o uso das "mots en liberté". Creio que ao falar em "nobreza" e "beleza", como resultado da "razão" e do "calculo", Baudelaire se referia à expressão formal da obra de arte, à obra de arte já realizada. Quanto à presença de um crítico em todo poeta (afirmando, portanto, a dualidade, em união, do espírito poético e do espírito crítico) Baudelaire só faz confirmar o que es-

tamos escrevendo, com o pensamento voltado para a sua própria obra.

* * *

Não foi sem proposito aliás que me vi atraido a pensar em Baudelaire, quando tenho hoje que me referir ao sr. Manuel Bandeira, que reuniu este ano em volume (*Poesias completas*), todos os seus livros, desde *Cinza das horas* até *Lira dos cinquent'anos*. E' que o sr. Manuel Bandeira representa no nosso meio um papel semelhante ao de Baudelaire na literatura francesa. (Refiro-me a uma semelhança mais intelectual e histórica do que própriamente de mensagens poeticas). Como Baudelaire, o sr. Manuel Bandeira significa: um poeta que harmoniza e equilibra o delírio e a razão, o *animus* e a *anima* (sentido claudeliano) ; um poeta que é clássico e moderno, ao mesmo tempo, participando das velhas formas de poesia e lançando formas novas não só para o presente como para o futuro; um poeta que está no centro de uma época e que tem sido raiz e ponto de partida para numerosos poetas mais novos. Diferente de Baudelaire o sr. Manuel Bandeira se apresenta em muitos aspectos que não importa agora precisar, mas sobretudo neste: que Baudelaire encontrou uma significação para o seu sofrimento, enquanto o sofrimento do sr. Manuel Bandeira se fecha em si mesmo. O que faz do sr. Manuel Bandeira um poeta muito mais solitario, muito mais individualista, muito mais áspero do que Baudelaire. E tambem menos naturalmente comunicativo. Para se perceber a sua poesia, o que está por dentro dos seus versos e das suas palavras, faz-se necessária uma penetração lenta e progressiva, como quem se aventura em explorações penosas e mysteriosas. Só aparentemente é que o sr. Manuel Bandeira é um poeta "facil". Na realidade, tão dificil quanto o mais hermético dos nossos

modernos poetas, o sr. Murilo Mendes. "Dificil" não só em poemas como *"Estrela da manhã"* e *"Noturno da Parada Amorim"*, mas naqueles que nos parecem mais objetivos e claros. Trata-se, aliás, de um poeta rigorosamente aristocrático; é popular, às vezes, na sua inspiração temática, mas sempre aristocrático na forma e na expressão conceitual. O sr. Manuel Bandeira não se sente nunca chamado a exprimir os sentimentos de outros homens, os movimentos coletivos, as paixões que se desenvolvem ao seu lado. E' um solitário que exige o nosso esforço, a nossa vontade, o nosso despojamento. Só exprime os homens na medida em que estes homens procurem colocar-se dentro dele. Para sentir a sua poesia será preciso subir até ao poeta e identificar-se com ele, porque nunca descerá para se identificar conosco. Para os que estão longe sugere a imagem do "Cacto": belo, áspero, intratavel. Para os que estão perto, para os que o sentem: lírico, humano, sofredor. E' o que exige para que sejam entendidos os seus versos e possamos repetir:

> "Tinha adquirido uma alma. E uma nova poesia
> Desceu do céu, subiu do mar, cantou na estrada..."

Mas o que mostra bem a força e a grandeza deste poeta é que, sendo um solitário intransigente, consegue reunir em torno do seu nome e da sua obra uma unanimidade não só de aplausos mas de influências, de atrações, de compreensões. No entanto, vale a pena repetir: este movimento de aplausos e de compreensões é que procura o sr. Manuel Bandeira; ele nada faz para atraí-lo ou para provocá-lo.

Poeta dos velhos tempos e dos novos tempos, o sr. Manuel Bandeira manteve sempre, diante das escolas, uma espécie de independência defensiva, a independência da sua espécie constitucional e da sua vontade. Desde *Cinza das horas* (1917) até aos seus últimos poemas da *Lira dos*

ciquent'anos (1940), em nenhuma ocasião se nota no sr. Manuel Bandeira o mínimo sacríficio às fórmulas ou às modas. Entre os seus versos da fase parnasiana e os da fase modernista não há propriamente uma rutura ("Os Sapos" explicam "Poética") ou uma linha divisória. Houve na sua obra poética uma natural evolução (tanto formal como substancial) que é possivel acompanhar até à explosão de "Libertinagem"; a sua poesia foi procurando, por um processo de espontâneas pesquisas ,as suas formas mais adequadas de realização. A revolução literária, da qual foi o São João Batista (expressão do sr. Mário de Andrade), já estava, no entanto, dentro do sr. Manuel Bandeira, no que ela teve para nós de mais caracteristicamente feliz: a vitória da simplicidade, do senso e da medida das coisas.

Aludí à evolução do sr. Manuel Bandeira. Pareceme que podemos acompanhá-la em três fases, embora nem sempre sucessivas: 1ª) a ordem literária; 2ª) a desordem da rebelião modernista; 3ª) a ordem pessoal. Foram raros, aliás, os seus abandonos completos ao modernismo. Dentro dos seus poemas mais libertários e mais desordenados sente-se que ele está controlando e dirigindo os seus movimentos. Em nenhum momento — creio que nem mesmo em "Vou-me embora para Pasárgada" — o poeta perde a lucidez, o domínio de si mesmo, a direção da sua própria poesia. Repele toda riqueza e toda companhia ("O' pobreza! O' solidão!") que não possa dominar. Tem o gosto da pobreza, do isolamento, da simplicidade. Num poema, em versos sóbrios de quatro sílabas ("A Rosa") é que consegue a perfeição técnica e formal. Nos versos muito longos, em que se desdobra em explicações, a sua poética sofre, ao contrário, uma espécie de transe. De qualquer modo é um virtuose em certas variedades — sem o detestavel maneirismo dos virtuosísticos — e me dá sempre a idéia de La Fontaine, ao tentar, com tan-

to desembaraço e felicidade, os versos variados de *Adonis*, depois do exercício sistematico de vinte anos de versos simétricos. Merecia, aliás, um comentário especial o privilégio que o sr. Manuel Bandeira revela de exprimir um máximo de poesia num mínimo de palavras. Muitas vezes as palavras ficam esquecidas e inuteis; sente-se, apenas, a intensa "atmosfera" poética. E' o que sucede, por exemplo, com o poema *"Debussy"*; é a própria música de Debussy num mínimo de palavras e num máximo de expressão poética e musical. Outras vezes, as palavras dispensam uma redução ao seu sentido vocabular. O simples jogo das palavras, com os seus sons, revela o sentido do poema, como em "Chama e fumo" e "Os sinos". Mas em "Andorinha" é que se torna visivel toda a sua capacidade de sintese:

> "Andorinha lá fora está dizendo:
> — "Passei o dia àtôa, àtôa!"
> Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste:
> Passei a vida àtôa, àtôa..."

Acredito que a ordem pessoal — a que me referí como sendo a característica da poesia do sr. Manuel Bandeira — resulta da harmonia que ele realizou entre as forças inconcientes da inspiração e a força disciplinadora da razão. Uma disciplina que atinge o ascetismo e que dá constantemente a impressão de uma pobreza franciscana. Mas é preciso notar que esta pobreza, como nos franciscanos, é uma aparência; é uma pobreza do superfluo e do inutil, que se compensa pela riqueza interior, pela profundidade, pelo anseio de pureza e de perfeição.

Nesta altura, tendo falado do estado solitário do sr. Manuel Bandeira, devo explicar que este não é, própriamente, o do intelectualista, o do abstemio da vida, o do não-participante do mundo. Ao contrário: é o do homem que se sente muito dentro da vida, que não conta senão com ela, que nada sabe alem dos seres e das coisas

sensiveis. Em muitas ocasiões este sentimento de vida se estende à propria natureza ("A mata") e às coisas inanimadas ("Gesso"). Dionisos, porem, não é o seu mito. E' que o sr. Manuel Bandeira sente a vida, vive-a nobremente (sentido pessoal e sentido poético), mas não a estima. O seu próprio lirismo (estou me lembrando da obra-prima que é "Finados"), tem qualquer coisa de indiferença pelo seu destino. Creio que a realidade mais profunda do seu sentimento e da sua inteligência não é o lirismo: é o desespero. Ele compreende a inutilidade de todos os atos, a precariedade de todos as coisas, a transitoriedade de todos os seres na terra — mas a sua inteligência se recusa a aceitar o mundo sobrenatural — Deus e a sua Igreja —, no qual os atos, as coisas e os seres encontram a significação que o sr. Manuel Bandeira nunca lhes poderá atribuir racionalmente. Nem mesmo na beleza pôde encontrar uma consistência definitiva:

> "E a beleza é triste.
> Não é triste em si,
> Mas pelo que há nela de fragilidade e de incerteza."

Não se errará, por isso, dizendo do sr. Manuel Bandeira que é um céptico. Mas será preciso explicar que o cepticismo não é a sua natureza, ou melhor: que é uma segunda natureza. O que há nele de natural é a bondade, a pureza, a simplicidade, uma fé espontânea de criança; a possibilidade de amar e de sentir; o dom divinatório de surpreender a vida e revelá-la; a capacidade de se movimentar em planos morais e intelectuais sempre muito altos. Mas tudo isto que se poderia chamar o seu estado natural teve de operar um encontro com a vida que lhe pareceu, desde cedo, uma oposição ou um ambiente pouco propício. No encontro, o poeta não recuou, não fugiu, não se apavorou. Tambem não procurou lutar ou reagir para dominar as oposições e os contrastes. Ficou

dentro da vida como um homem no meio da multidão: empurrado, machucado, oprimido; mas nem envolvido nem dominado. Daí o seu cepticismo, o seu "cinismo"; os seus aparentes cepticismo e "cinismo": na realidade, o sentimento de desespero daquele que não sabe fugir, não sabe aderir, não sabe lutar. Que sabe, apenas, ficar e permanecer com decisão e lucidez. Repare-se o que há de desespero no *humour* do sr. Manuel Bandeira ("Pneumotorax", por exemplo). Através destes poemas de *humour*, de sátira, de "cinismo" — é que o sofrimento e o desespero do sr. Manuel Bandeira se revelam mais pungentes e mais terriveis: o seu *humour* se formando como expressão de um conhecimento demasiado profundo e demasiado desencontrado dos seres e das coisas.

Pasárgada representa para o poeta um breve e momentâneo projeto de evasão; mas permanece um simples projeto, uma visão inatingida. Tanto *Pasárgada* como a *Estrela da Manhã* não serão alcançadas. E' que, mesmo nos seus momentos mais suprarealistas, este poeta olha para trás e para frente, simultâneamente: revela-se um homem de memória e de imaginação, ao mesmo tempo. A imaginação, porem, seria a fuga, a evasão completa, o salto no desconhecido — todo um movimento de abandono no inconciente — que o poeta repele. A memória é a lucidez, é a conciência, é o mundo fechado — todo um movimento de fixação que o poeta aceita. Entre estes dois mundos — um plano intermediário entre o sonho e a realidade — o sr. Manuel Bandeira eleva a sua voz e lança o canto comovente da sua poesia. E' uma voz de angústia, de desespero, de agonia: todos os homens devem sentí-la e recolhê-la como a própria voz do que há, na humanidade, de mais profundo, de mais trágico, de mais ontológico. Como a voz do primeiro homem, no momento da queda, quando sentiu pesar sobre a sua cabeça a condenação de Deus.

II

Por ocasião do meu primeiro encontro com *Jean-Christophe* fiquei num certo estado de perturbação. E' que de um homem idealista como Romain Rolland nunca se sabe se é um homem do passado ou do futuro. Hoje — diante do que há de apavorante na realidade do mundo moderno — compreendo, por contradição, que Romain Rolland não é só um homem do passado ou do futuro: que é um homem do presente. E um homem do presente exatamente pelo que representa de oposição ao presente. Trata-se, aliás, de uma contingência de toda figura realmente representativa: ela só será do passado e do futuro sendo uma figura da sua época, carregando na sua carne a marca dos acontecimentos, das idéas e dos assuntos contemporaneos. Por este motivo é que pude chamar de "clássico" um poeta moderno como o sr. Manuel Bandeira com a mesma precisão com que Joaquim Nabuco chamou de "moderno" um poeta clássico como Camões. Assim tambem, diante de uma evidência tão elementar, podemos fixar o sr. Augusto Frederico Schmidt como um poeta do passado, do presente e do futuro. Mas, antes de tudo, como um poeta do presente. Não é arbitráriamente, aliás, que em face do seu último livro (*Estrela solitária*, 1940), precedido de um silêncio de seis anos (*Canto da noite* é de 1934), estou sentindo necessidade de fixar, inicialmente, a posição histórica do sr. Frederico Schmidt. E' que ela me parece tão importante quanto a do sr. Manuel Bandeira. Como mensagens poeticas, creio que os dois se equivalem, dentro deste criterio instavel e artificial que dispomos para comparar valores literários e culturais. Aos dois poetas — que se estimam e se admiram mútuamente, como todos sabem — o destino reservou, no entanto, diferentes papéis: a um o de

iniciar o nosso modernismo; ao outro, o de encerrá-lo. No plano pessoal, são dois amigos; no plano poético, duas figuras equivalentes; no plano histórico, dois adversários. Emprego esta palavra, não no sentido, que ela possa sugerir, de luta, de combate, de rivalidade, mas no sentido, que ela realmente exprime, de dualidade, de diversidade, de diferenciação. Os dois poetas — e quem sabe se cada um deles (sentimento de contraste que a psicologia confirma) não admira no outro precisamente aquilo que lhe é o contrario e o oposto — se encontram colocados, um defronte do outro, não só como portadores de duas obras que se chocam como de duas concepções poéticas que se contradizem. Que um e outro tenham atingido, por caminhos opostos, o mesmo fim — é uma evidência que só espantará aqueles que desconhecem a realidade da nossa vida artística. Os conceitos filosóficos de arte não podem nada sobre a obra de arte em si mesma. Através de uma poética imperfeita o poeta pode realizar uma perfeita obra de arte; através de uma poética completa o poeta pode igualmente realizar uma obra imperfeita. Um só exemplo convencerá melhor. Ninguem negará que o "naturalismo" — como estética, como filosofia de arte — é uma concepção falhada por ser incompleta. Ninguem negará, porem, que dentro dela Flaubert conseguiu realizar obras-primas — o que sugeriu a um crítico dizer que o criador de *Madame Bovary* era um excelente general traçando planos errados para as suas batalhas, mas, a despeito deles, ganhando-as sempre com as surpresas da sua personalidade. Acho agora, que se pode compreender facilmente que os dois poetas aos quais me estou referindo possam realizar grandes obras, independentemente dos seus princípios estéticos e das suas posições históricas. Poder-se-ia perguntar, neste ponto, qual a preferência do crítico diante destes dois princípios e destas duas posições que, aliás, mais se completam do que se anulam. Não sinto, no entanto, necessidade de respon-

der. Falando no domínio teórico da filosofia e da estética, o crítico tem o dever de depor sobre os seus princípios e a sua concepção; falando porem, no domínio da obra de arte, já realizada, o crítico só tem o dever de sentir, interpretar e julgar. O crítico terá a obrigação de condenar uma obra de arte falhada, mesmo quando feita de acordo com as suas idéias, como terá a obrigação de aplaudir a obra de arte perfeita, mesmo quando feita contra os seus princípios. E' que a crítica só começa nesta capacidade inicial de tudo compreender e tudo explicar. Não se trata, é preciso notar, de um ecletismo de gosto e de idéias, o que significaria confusão; trata-se de um ecletismo de interpretação e de julgamento, o que significa clarividência e lucidez. Daí a necessidade no crítico de duas posições: uma, ideológica, que é una e indivisivel; a outra, estética, que é multipla e desdobrada indefinidamente. Tambem necessário será não confundir as duas; empregar cada uma delas no momento próprio e na oportunidade conveniente. Esta a explicação (um tanto didática, mas que servirá num sentido geral) que precisei oferecer para justificar que possa sentir e julgar, de igual maneira, dois poetas de raizes diferentes, mas que atingiram o mesmo fim: a obra de arte. A obra de arte que se desliga dos seus princípios estéticos para viver por si mesma.

Grande parte do destino de um artista depende da sua oportunidade. O sr. Augusto Frederico Schmidt encontrou a sua, em 1928, quando atirou contra o modernismo o seu *Canto do Brasileiro.* Era incontestavelmente uma voz de oposição ao que estava dominante desde 1922. Contudo, o sr. Frederico Schmidt não vinha ser, apenas, um opositor, um protestante, um contrastante; uma dessas creaturas que são, apenas, "anti" as coisas (anti-catholicos anti-comunistas, anti-nazistas, etc.), e, portanto, exclusivamente negativas. Apresentava-se como um anti-moderno (linguagem maritainiana), mas tambem como um mo-

derno (ainda linguagem maritainiana) no sentido em que procurava ser eterno. Acredito que sómente agora me aproximo de uma definição do papel histórico do sr. Frederico Schmidt na literatura brasileira. Trata-se de um poeta que é moderno contra o modernismo; que é moderno porque repudiou o atual para se ligar a uma tradição antiga e eterna da poesia. Ele não pretendeu destruir ou anular o modernismo, quer na sua qualidade de movimento, quer nas suas figuras representativas. Nem isto seria possivel, pois em literatura os lugares são infinitos: um movimento não destrói outro, uma figura não apaga outra, mesmo nos combates mais ferozes: os movimentos e as figuras se completam e se substituem, sucessivamente, como numa cadeia. O que o sr. Frederico Schmidt fez foi deter e paralisar o modernismo quando já se achava realizado e ia se desdobrando em *poncifs*. A sua obra é, então, uma poesia inspirada e realizada para alem do modernismo. Mas seria simplesmente arcaica se tivesse sido estranha a um movimento tão poderoso e tão marcante. Retomando, para continuá-la, uma tradição mais antiga, aproveitou, ao mesmo tempo, aquelas conquistas do modernismo que não eram contigentes e efêmeras; que pertenciam a poesia e aos seus valores substanciais. Fechando uma porta, abriu outra; encerrando o modernismo, não se deteve preso ao espólio: continuou-o e ultrapassou-o. Podemos dizer do seu caso que seria o de um herdeiro renegando os títulos dos pais para criar, por si mesmo, títulos pessoais, na linha dos avós mais distantes. Alguma coisa, porem, nesta adesão aos avós, havia de lhe ter ficado dos pais. Numa outra direção, foi o que fez Psichari, neto de Renan: repudiou os parêntes mais próximos para ficar com os mais antigos.

Estes parentes mais antigos do sr. Augusto Frederico Schmidt eram os "unanimistas", dos primeiros anos do século, os simbolistas, os românticos. E assim se com-

preende que a principal significação do autor de *Estrela solitária* se forme do que se pode chamar , na sua obra, *uma volta ao natural.* A sua obra poética nada tem de hermética, de suprarealista, de extravagante (v. "Poema", pag. 47). Desenvolveu-se toda nos domínios da inteligência e da sensibilidade, que se encontram apoiadas na conciência lógica do poeta. E' que este poeta tem a certeza de que nele se conjugam, harmônicamente, o *sensus* (qualidade inata) e o *dunum*(dom de Deus) necessários para essa obra de lirismo, de exuberância, de panteismo dionisíaco que está realizando. Completa esta segurança com as suas leituras, com as suas meditações, com as suas experiencias. Por isso é que a sua obra se enriquece, cada dia, de poema para poema, de livro para livro. *Canto do Brasileiro* foi um manifesto; *Navio perdido* e *Passaro cego,* afirmações; *Canto da noite e Estrela solitária,* a plenitude.

O que chamei uma volta ao natural revela-se, desde logo, na parte temática dos seus livros. Acredito que se trata do poeta mais abundante e mais numéricamente rico das nossas letras. Não houve assunto — homens, objetos, sentimentos, ideias, representações — que não o tentasse e que não se visse chamado a recriar e a animar. E' um poder de totalização que não só se eleva para falar e se exprimir em nome de todos os homens, mas para valorizar todos os elementos da natureza. O Criador e a Criação solicitam e empolgam o poeta com a mesma intensidade. Deus está no alto da sua poesia, mas nela se encontram lugares para todos: para os homens mais miseraveis e para as coisas mais insignificantes. E' um erro, portanto, que se comete frequentemente, o de afirmar que o sr. Frederico Schmidt reagiu contra o cotidiano, contra o pitoresco, contra as coisas simples que o modernismo superestimava como temas prediletos. O poeta não desprezou estes temas: elevou-os e valorizou-os, naquela ordem de grandeza onde se acham todas as coisas que olhamos como emanadas de

Deus. Do contrário seria um delirante e um nefelibata, quando é, essencialmente, um realista — um "realista mágico", como o chamaria Edmond Jaloux. E isto é tanto mais verdadeiro quando sabemos que a vida, a realidade, a materialidade não são nunca, em si mesmas, poéticas ou anti-poéticas. O que aparece como tal vem da nossa interpretação, do ideal com que as ânimamos. E' neste sentido que toda arte é idealista. A visão de Cervantes transformando os moinhos representa, de certo modo, a visão de todos os artistas sobre a realidade.

Nesta arte de unir o sonho com a realidade, de tornar o sonho uma realidade, o sr. A. Frederico Schmidt se revela sempre um virtuose. Tanto eleva as coisas pobres até Deus como anima as coisas com a presença e a sensação de Deus. Cumpre assim a missão fundamental do poeta cristão: um intermediário entre Deus e os homens. E' neste momento que Henri Bremond se afirma na sua associação: "priere et poésie". Para tanto, o poeta consegue viver dois estados extremamente diferentes: ora fica infinitamente pequeno e pecador para falar em nome das criaturas; ora se torna sábio, vidente e profeta, com uma memória e uma visão extra-terrenas, para transmitir aos homens as mensagens do Criador. O sr. Frederico Schmidt é, nesta ordem, o que se pode chamar, com exatidão e propriedade, um poeta cristão; no Brasil, representa um romantismo que se tornou cristão contra a tese famosa de Pierre Lassere; a reconciliação do romantismo e do cristianismo. Está no natutral, mas procurando atingir, através dele, o sobrenatural. Por outro lado, sabe que Deus é o princípio e o fim das coisas, mas procura conhecer, por si mesmo, numa paixão mais filosófica do que poética (*rerum cognoscere canes*), os princípios e as razões das forças naturais. E' que do cristianismo do sr. Frederico Schmidt se poderia dizer o que Daniel Halévy disse do de Péguy: é um cristianismo jovem e capaz de desordens

imensas. Nada tem de dogmático, de didático, de apologético. O seu cristianismo se afirma mais no homem, em si mesmo, no seu interior, do que nas suas instituições, do que na Igreja. E' um cristianismo que se afirmaria no poeta-Augusto Frederico Schmidt, mesmo que o homem-Augusto Frederico Schmidt desconhecesse o cristianismo. Mas será que é possivel um fenômeno desta espécie? Compreendemos que sim, porque houve poetas cristãos antes do Cristo. Virgílio foi um deles. Theodor Haecker estudou-o, num dos seus livros, sob este aspecto mesmo que é um título e uma epígrafe: "Virgílio, pai do Ocidente". E o crítico alemão explica que esta denominação provem da sua certeza de que Virgílio foi um poeta cristão sem conhecer o cristianismo. E poeta cristão, sobretudo, Virgílio o foi porque soube situar nos seus devidos planos os valores humanos e naturais; porque soube valorizar, como realidades físicas e metafísicas, o homem e a natureza. E' uma idêntica valorização que vamos encontrar na poesia do sr. Augusto Frederico Schmidt. Daí a sensação de vida, de força, de "poderio" (sentido cristão e não-nietszchano) que emana tanto da sua poesia como da forma em que ela se exprime. Este "poderio" é cristão e não- nietszheano porque se afirma num sentido de humildade ("Meu Deus, eu quero renunciar a todas as coisas!") e não de orgulho. A humildade é a grandeza mesma do sr. Frederico Schmidt; ela é que lhe oferece esta possibilidade de totalização que é uma característica schmidtiana: a possibilidade de falar em nome de todos os homens e de exprimir, poéticamente, toda a natureza, atingindo, em momentos culminantes, a "tensão dionisíaca" da arte. Até mesmo a Morte — que é um tema constante, uma especie de obsessão da poesia schmidtiana — constitue, no seu caso, uma afirmação de vida (v. "Poema", pág. 27). E' na vida que ele pensa quando fala da morte; é a vida que ele sente quando a "grande Aventureira"

paira sobre a sua imaginação, como na obra-prima que é "Lembrança de um amigo morto". Hipocrisia? De maneira nenhuma. E' preciso compreender este poeta para julgá-lo espontâneo e sincero. E' preciso compreender que a sua poesia é uma expressão do *eu* profundo e que este *eu* — um mistério insondavel, múltiplo e tumultuoso — o poeta nem esconde nem domina. Entrega-se ao mistério como um ser que sente a volúpia da vertigem e do desconhecido. Mistério: eis uma palavra definidora do sr. Augusto Frederico Schmidt. Sabemos que o mar, o céu, a morte, o amor — são os caminhos da sua poesia. Nenhum destes temas, porém, o impressiona pelo que há neles de exterior e visivel. O mar e o céu ele os vê como se lhe fossem indiferentes nas suas formas visiveis: o que procura é a realidade íntima que anima estas formas; a realidade misteriosa que está acima da sua cabeça e abaixo dos seus pés. Através da morte, igualmente, é o segredo da vida, o seu sentido, a sua origem ontológica, o que persegue, com obstinação. O próprio amor aparece nos seus versos como alguma coisa de místico que se coloca para alem do amor que conhecemos. Diante da mulher — para a qual encontrou recentemente o símbolo encantador de Josefina — a sua poesia parece um desdobramento daquele verso de Clément Marot, tão característico do amor romântico e que Álvares de Azevedo tanto estimava: "Je l'ayme tant que je n'ose l'aymer". Mas o amor, na poesia do sr. Frederico Schmidt, transcende a mulher, transcende o objeto e os símbolos, para resultar um mistério. E' o amor-êxtase, como o realizou, no romance, Emily Brontë. E' o amor de quatro graus, da classificação de São Bernardo: privilegio dos poetas, dos místicos e dos santos.

Esta sensação de vida e de mistério não se revela só na substância poética, mas na forma em que se exprime. Revela-se nestes versos longos, gordos desdobrados; nestes versos solenes, melódicos, musicais. Será inevitavel, então, a sua

incontinência verbal e a ansia com que multiplica as palavras para que transmitam os sentimentos e as idéias. Mesmo assim, ainda será preciso que adivinhemos o que está para além de palavras. E' que em todo verdadeiro poema há-de ser notada uma certa imprecisão de palavras. Esta imprecisão é visivel nos mais belos e poderosos poemas de Baudelaire. André Gide lembra que tambem será notada no mais clássico de todos os franceses: Racine; e Verlaine fazia dela uma condição mesma da realidade poética. E', que, em certos casos, a palavra pode não ter o que chamamos prosaicamente "propriedade", mas terá o que se chama, poéticamente, "super-propriedade". Torna-se preciso, por isso, procurar no sr. Frederico Schmidt — como em todos os poetas de classe — o super-sentido dos seus versos e da suas palavras, sempre mais sugestivos do que definidores. Outra necessidade da sua mensagem poética, no momento de se comunicar, é a técnica das repetições. Estou certo de que esta técnica não implica um defeito: nasce de uma necessidade invencivel. E' ainda o nome de Charles Péguy que desejo associar neste ponto ao do sr. Frederico Schmidt. Porque Péguy, sabe-se, foi um virtuose das repetições. Repare-se, por exemplo, nestes dois versos, extraidos do proprio poema que tornou Péguy um poeta nacional da França:

"Heureux ceux qui sont morts pour quatre coins de terre,
Heureux ceux qui sont morts d'une mort solennelle."

Creio, aliás, que destes versos de Péguy, como de tantos outros do sr. Frederico Schmidt, não devemos dizer, própriamente, que se repetem. A repetição é puramente aparente e formal (v. "Cantar, pág. 87). Na verdade, cada verso repetido tem uma intenção nova, um pensamento implícito, uma imperiosa necessidade de sugerir. Os versos não se repetem; êles se renovam como ondas sucessivas, uns sobre os outros. Daí ser o sr. Augusto Frederico

Schmidt não sei se um poeta simbolista, mas com certeza um poeta sempre simbólico. O seu conhecimento poético começa por uma sensação; a sensação se transforma em idéa, a idéa em imagens, as imagens em símbolos. Eis porque sempre achei que o seu processo andava em busca de um grande assunto: de um assunto que ultrapassasse o sentido pessoal e se colocasse neste tríplice plano: religioso, universal, nacional. Hoje posso anunciar, em primeiro lugar, que o poeta encontrou o seu tema definitivo: o sr. Augusto Frederico Schmidt está escrevendo um poema, de grandes proporções, sobre a criação do mundo: poema idílico, elegíaco, épico. Uma tentativa de união da *poesia narrativa* (tradição de Homero e Virgílio) e da *epopéia divinatória* (tradição de Dante). Além disso, é um assunto bem próprio para que o poeta repita, analógicamente, o ato supremo do Criador. Pelo que conheço deste poema (os cantos sobre a primeira mulher e o nascimento dos peixes) firmei a convicção de que o sr. Augusto Frederico Schmidt se vai transformar num poeta do povo: um profeta que se une ao povo para ser, num canto universal, o porta-vóz dos seus sentimentos mais profundos e irrevelados. Desconfio por isso que, ao saudar, recentemente, um possível e futuro poeta nacional, o sr. Augusto Frederico Schmidt estava, sem o saber, saudando-se a si mesmo.

III

Tenho ainda comigo uma dezena de livros de versos, dos quais falarei rápidamente (alguns deles, embora, merecendo uma atenção mais demorada) afim de não tornar demasiadamente longas estas considerações poéticas. Devo dizer, aliás, que nenhum destes livros, mesmo escolhendo os três ou quatro mais significativos, poderia ser colocado naquela categoria superior e definitiva de poesia, na qual se encontram os dois que estudei anteriormente.

Nos mais novos, nos estreantes, em quasi todos o que notamos é a fixação do nosso chamado modernismo. Do modernismo que se esgotou nos seus processos revolucionários para se apresentar hoje numa poética estável e definida. Está claro que podemos admitir e sentir os grandes poetas do passado que se realizaram antes dela; o contrário seria entrar no absurdo de exigir a poesia como uma exclusividade de determinados métodos e de determinados sistemas. Estes métodos e sistemas são, porem, expressões de épocas e de necessidades invenciveis. Eis porque os poetas que escrevem hoje como se vivessem há trinta anos passados apresentam um certo tom de hibridismo que desagrada. E' que é impossivel viver e sentir fora do seu meio e do seu tempo, embora seja possivel ultrapassá-los. Daí, entre nós, o verdadeiro sistema que os poetas revolucionários do modernismo estão impondo, agora, com enorme sucesso: com a colaboração dos poetas mais jovens que vão aparecendo. A influência de poetas modernos como os srs. Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Vinicius de Morais e Jorge de Lima — apresenta-se, cada dia, mais extensa e mais profunda. Era, por exemplo, a influência do sr. Manuel Bandeira que se tornava visivel no livro que constituiu no ano passado uma importante revelação poética: *A Sombra do Mundo,* do sr. Odorico Tavares; e, por sua vez, é a influência do sr. Augusto Frederico Schmidt que se encontra na mais importante revelação poética deste ano: a do sr. Alphonsus de Guimaraens Filho. Ha muito tempo, aliás, que não se verificava, em poesia, uma estréia tão significativa e tão marcante como esta. Este jovem poeta de 20 annos que carrega, sem prejuizo, a inevitavel responsabilidade do nome glorioso do seu pai, obriga, violentamente, a nossa atenção no sentido da sua obra (*Lume de Estrelas,* Belo Horizonte, 1940), que nada tem de comum com os versos indecisos e incaracterísticos com

que todos nós, na adolescencia, pagamos uma espécie de tributo efêmero à poesia. Não; é de um legítimo poeta que se trata.

Falei no nome de Alphonsus de Guimaraens, e foi no solitário de Mariana que pensei, muitas vezes, ao ler o livro do seu filho. Ao seguir a tendência poética do sr. Frederico Schmidt é, de uma certa maneira, à propria obra de seu pai que se liga o sr. Alphonsus de Guimaraens Filho. E' verdade que esta continuidade não é nem ostensiva nem direta. Mas, torna-se evidente que sendo o sr. Frederico Schmidt um continuador do romantismo e do simbolismo, o sr. Guimaraens Filho, através deste intermediário, se reune a Guimaraens pai. O que quero dizer, afinal, é que Alphonsus de Guimaraens e os srs. Augusto Frederico Schmidt e Alphonsus de Guimaraens Filho pertencem todos a uma mesma "corrente" lírica, não importando os nomes dos movimentos que esta "corrente" vai tomando nos reatamentos com que se recompõe das suas crises e quedas. E' preciso, porem, assinalar que o sr. Alphonsus de Guimaraens Filho se apresenta, desde logo, menos como um imitador do que como uma figura autônoma e representativa da sua "corrente"

Para o autor de *Lume de Estrelas* a poesia volta a ser um canto íntegro e universal, como nos seus momentos mais fecundos. Ele reune os motivos objetivos e os motivos subjetivos, em unidade, numa altitude e numa região que se poderiam chamar solenes. O seu sentimento poético é sempre muito alto, religioso, profundo; um sentimento quasi místico de animação dos seres e das coisas. Esta tendência para o que é total e absoluto obriga-o a uma utilização frequente de imagens e de símbolos. O perigo desta poesia seria a repetição e a monotonia, mas encontro no sr. Alphonsus de Guimaraens certos recursos de renovação capazes de salvá-lo. Este perigo é o de todo poeta direta ou indiretamente romântico; do poeta

que faz do *eu* o centro da poesia. E' preciso que este *eu* seja bastante rico e poderoso para que as confissões do poeta e os seus sentimentos não se tornem simples *clichês* ou mistificações. No caso particular do autor de *Lume de Estrelas* o *eu* revela-se bastante fertil em recursos, pois noto este poeta sempre muito solicitado para o real, para o exterior, para o universal. E o certo é que um determinado antagonismo — ou coexistência, ou conflito — do ideal e do real poderá produzir, e desdobrar em muitos planos, uma obra poética. Foi o que se verificou, na Inglaterra, com o poeta T. S. Eliot (*Poems*), e é o que espero que se verificará, entre nós, com o sr. Alphonsus de Guimaraens Filho.

* * *

Outra estréa que me parece importante e cheia de possibilidades é a do sr. Manuel Cavalcanti (*Lanternas pela Noite*, Rio, 1940), que conheci adolescente, como meu colega num internato do Recife, e volto a encontrar, agora, afirmando-se como poeta. Desde aquele tempo, há dez anos, que escreve versos, mas não se apressou em publicá-los; continuou, com certeza, a fazer e refazer os seus poemas, até oferecer hoje este livro, que se distingue, precisamente, pela unidade, pela segurança, pela densidade. Não se trata, aliás, de um poeta exuberante ou tão espontâneo como o sr. Alphonsus de Guimaraens Filho. A sua "corrente" é aquela dos srs. Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, menos o desespero e o *humour*. Muito embora a inspiração se revele como uma constante dos seus versos, há alguma coisa que o faz rejeitar a facilidade e o abandono: é o contrôle da intelligencia. O que se destacará em *Lanternas pela Noite* de sobriedade e despojamento provem, justamente, desta intervenção, sempre atuante, do raciocínio sobre os ins-

tintos. O que não quer dizer que o poeta seja um seco formalista. A verdade é que em muitas ocasiões o sr. Manuel Cavalcanti se entrega até mesmo ao delírio poético e os seus versos atingem os planos extra-normais do supra-realismo (última fase).

Agrada-me, de maneira especial, a segunda parte do livro que tem o seguinte título: "Estes poemas se chamariam *Terra*". E' que, na verdade, estes poemas se chamam *Terra*. Como nos sentimos longe do regionalismo convencional de certos poetas do movimento modernista! A terra deixou de ser — pelo menos não o é para este jovem poeta — uma fonte artificial de temas e motivos. A terra, para o sr. Manuel Cavalcanti, está no sangue, na carne, na inteligência; está na sua vida interior. Estes versos são os de um homem que se sente na sua terra (o Nordeste), que vive na sua realidade profunda, que a exprime de dentro para fora. Aliás, a terra do *Nordeste* (a terra, em si mesma, e não, apenas, a sua gente, o que é outro assunto), que já tem no sr. José Lins do Rego o seu romancista, está precisando de um poeta da mesma raça. E' possivel, quem sabe, que, no futuro, o sr. Manuel Cavalcanti venha a ser este poeta. Por enquanto, ainda se mostra preso a certas limitações do modernismo, e o grande poeta da terra há-de ser livre, espontâneo e ingênuo como o próprio fenômeno que vai interpretar. Para se orientar, no sentido desta empresa, conta, no entanto, o sr. Manuel Cavalcanti com uma vantagem: a pureza da sua poesia. Se eu tivesse, realmente, de dar a característica dominante destas *Lanternas pela Noite*, diria: a poesia pura. Não propriamente no sentido de Henri Bremond, mas no de Paul Valéry quando dá a entender que os seus versos nada querem dizer. Isto é: nada querem dizer alem ou fora dos próprios poemas.

*

Ainda uma estréia simpática, embora muito menos significativa do que as duas anteriores, é a do filho de Ronald de Carvalho: a do sr. Artur Accioli Ronald de Carvalho. A influência do pai ilustre revela-se no seu livro (*Mosaicos, poemas e epigramas*, Rio, 1940) muito mais evidente (a começar pelo sub-título) do que no caso do sr. Alphonsus de Guimaraens Filho. Contudo, os seus versos me agradam; e creio que me agradam porque são tipicamente os de um adolescente. Encontro aquí as hesitações, a ingenuidade, o deslumbramento do rapaz que descobre o mundo e quer fixá-lo nos seus primeiros versos. Este abuso insistente das palavras em maiúsculas não é, como se possa pensar, uma conciente deliberação de se filiar ao simbolismo; revela, apenas, o seu atordoamento diante do mundo. Não consegue, ainda, decompor ou harmonizar as coisas, pelo raciocinio ou pela imaginação, e volta-se, nesta impossibilidade, para o recurso totalizante das maiúsculas. Mas nada impede que, por detrás dos seus versos, sintamos os sinais de um poeta de verdade, ainda em procura dos seus temas, do seu mundo, das suas formas de expressão e realização. O que não acredito é que o sr. Artur Accioli, neste primeiro livro, tenha entrado num caminho propício. Ele parece dirigir-se (como depreendemos da maioria dos seus poemas) para a vida moderna, no que esta tem de mais exterior: o seu aspecto mecânico. Parece deslumbrado com o progresso material, com as suas máquinas, com as suas construções, com as suas aparências. E' certo que esta temática criou um poeta excepcional, uma espécie de épico da civilização moderna: Verhaeren. Depois o modernismo europeu — Paul Morand, Valéry Larbaud, Blaise Cendrars — apoderou-se dela e esgotou-a em todas as direções. Mas alem de tudo, há um caso pessoal capaz de tornar evitavel, durante muito tempo, esta espécie de poesia: o de Marinetti. Porque o *jongleur* Marinetti,

como se sabe, representa uma triste degradação literária, política e humana. E não só por este motivo, mas pelo outro, que é fundamental — a impossibilidade presente de animar, poéticamente, o progresso mecânico — é que gostaria de encontrar em outra direção um jovem poeta como o sr. Artur Accioli Ronald de Carvalho, tão cheio de entusiasmo e de disposição creadora.

*

Já tendo declarado a minha predileção pela poesia moderna, sinto-me muito bem com a oportunidade que me oferece o sr. Mário Quintana (*A Rua dos Cataventos*, Porto Alegre, 1940) de poder louvar um poeta da melhor espécie dentro dos processos da velha poética. Não sei quais tenham sido as relações do sr. Mário Quintana com o modernismo, mas os seus versos mostram-no como um indiferente ao que se passou, entre nós, de 1922 para cá. O seu livro se compõe de 35 sonetos, todos bem rimados, bem metrificados, bem estruturados. O poeta não se permite a minima liberdade com esta forma secular de quatorze versos. Tenho comigo, aliás, que não há nenhum propósito nesta rigorosa fidelidade ao soneto e que esta forma poética se impôs ao sr. Quintana como o seu veículo mais adequado de expressão. E' que a sua mensagem não tem nada de revolucionária ou de transbordante. E' simples, limitada, repetida, como os próprios decassílabos dos seus sonetos; nada de grandes gestos, de grandes palavras, de grandes sentimentos. A poesia do sr. Mário Quintana é toda intimista: ela se fórma na zona de superfície da sensibilidade: ela exige, para se comunicar, que o leitor se encontre num estado de espírito propício, que se disponha às confidencias sussurradas, que se determine a ouvir um poeta de voz mansa, suave e delicada. Pois, neste poeta gaucho, tudo é delicadeza, é simplicidade, é humildade. Confessa-se todo neste ver-

so com que fecha o soneto X: "Eu sei chorar... Eu sei soffrer... Só isto!" Dispondo, no entanto, de recursos tão limitados, consegue realmente comover porque é um autêntico poeta. Mas comoveria ainda mais se não fosse tão generalizada e tão ostensiva, na sua obra, a presença de Antonio Nobre. O poeta de *Só*, as suas idéias, o seu sofrimento — é sempre Antonio Nobre que encontramos, ao lado do sr. Mário Quintana, como uma sombra dominadora e absorvente.

* * *

Um poeta antigo que eu desejaria louvar mas não posso é o sr. A. J. Pereira da Silva (*Alta Noite*, Rio, 1940). Gostaria de louvar porque encontro neste livro certos sentimentos que me parecem nobres e sinceros, inclusive o seu espiritualismo e a sua constante afirmação de Deus. Mas uma coisa é o sentimento e outra é a sua expressão artística. Sinto-me obrigado a dissociar o valor moral de *Alta Noite* do seu valor estético e literário; e nesta dissociação, com a mesma sinceridade com que declaro o meu apreço pelo seu aspecto moral, tambem declaro que o aspecto literário me parece muito fraco e muito pobre. Quer no simplismo, quer no simbolismo de escola, quer na tentativa do gênero filosófico (a tentativa resulta num fracaso) — em nenhum destes planos encontro o autor como um poeta consideravel. Posso dizer, sem exagero, que a poesia do sr. Pereira da Silva nem impressiona, nem emociona, nem faz pensar. Que ele se mostre um artífice e um técnico na confecção dos versos — esta demonstração só faz aumentar a nossa desconfiança de que lhe falta uma verdadeira mensagem poética para transmitir. Aliás o que há de mais simpático no sr. Pereira da Silva é a franqueza com que confessa várias vezes a sua impossibilidade para realizar a obra que

ambiciona. Concordo com o A., neste ponto, e só tenho a lamentar que a sua poesia não esteja naquela altura que ele mesmo concebe para a verdadeira poesia. Devo acrescentar, assim, que o seu livro me deixou indiferente, sem nenhuma impressão, sem qualquer repercussão. E' possível que suceda o contrário com outros leitores — fenômeno de aceitação e repulsa, em poesia muito verificavel. Baudelaire gostava de dizer que a propriedade principal da obra de arte era produzir sensações análogas em pessoas diferentes. Não será falso, porem, que se diga que tambem se caracteriza na provocação de sensações diversas. E' possivel, portanto, que o sr. Pereira da Silva encontre e agrade os seus leitores. Trata-se, aliás, como todos sabem, de um poeta que é festejado por muitos, que tem publicado, desde 1903, uma dezena de livros, que já obteve a consagração de uma poltrona na Academia Brasileira de Letras.

Os outros livros não merecem maiores considerações. Excetuo, apenas, o caso do sr. Herculano Rebordão (*Onde os caminhos se cruzam*, Rio, 1940), que é o de um equívoco. O A. é um espírito muito inteligente, muito fino, muito apto para o exercício das idéias e das letras. Creio, contudo, que a poesia não é o seu gênero. E não vejo outro caminho para o sr. Herculano Rebordão realizar-se literariamente senão o de substituir o verso pela prosa, onde, com certeza, se há de sentir muito mais à vontade.

* * *

Quanto ao sr. Francisco Soares de Melo (*Chama inquieta*, 1940), diz o prefaciador, o padre Orlando O. Vilela, que se trata ainda de um menino de 17 anos. Embora encontremos, em varias occasiões, certos achados felizes nos seus versos, o sr. Soares de Melo é um desses casos diante dos quais o mais prudente será aguardar uma

confirmação ou uma retirada. O que este adolescente apresenta de mais definitivo é o seu propósito de ser um poeta cristão. E' uma boa intenção, sem dúvida, mas que não basta para a realização de uma obra poética. No livro, merecem ser destacadas porem as notas do padre Orlando Vilela, que se revela excelentemente informado a respeito da história e da significação da poesia moderna. Estou mesmo tentado — como católico e com intuitos de profilaxia católica — a indicar a leitura destas páginas a certos reverendos que andam, por aí, afundados nos torneios da mais baixa literatice e que se constituem atentados vivos contra a realidade cultural da Igreja.

* * *

A sra. Lacir Schettino ainda se encontra no plano do convencionalismo poetico, indecisa entre os novos e os velhos processos. Revela, contudo, uma simplicidade, uma espontaneidade, uma exaltação feminina que nos levam a não desdenhar de todo o seu livro *(Quando as sombras se espalham*, Rio, 1940) e esperar que possa vencer as dificuldades naturais de uma obra literária. Qualquer coisa, à margem dos seus versos, está a sugerir que me encontro diante de uma poetisa que tem o que transmitir. Já do convencionalismo do sr. Marcus Sandoval (*Aquarela e carvões*, Rio, 1940) não consigo extrair uma idêntica esperança. Não creio mesmo que seja poeta, nem que venha a sê-lo. Mas não importa: ele poderá consolar-se na arrogância com que o seu ilustre prefaciador se transfigura, para louvá-lo, num julgador inapelavel.

Para o fim, como era natural, ficou o peor livro do grupo, e é o do sr. Anibal Burlamaqui (*O meu delírio*, Rio, 1940). Pretendendo o escandalo, o sr. Burlamaqui nada

consegue alem de uma constrangedora sensação de ridículo. O livro é grotesco e involuntariamente cômico, em todas as suas páginas. O mais desagradavel, porém, é que há um soneto ultra-péssimo, sob o título *Bôca*, dedicado ao "ilustre poeta-academico Adelmar Tavares" (ah, a fatalidade e o desencontro das dedicatórias de versos!) e que principia com este quarteto pouco ou nada respeitoso:

> "Tua boca pequena, bem talhada
> e rubra como a púrpura sangrenta
> lembra o âmago da concha nacarada
> mostrando a nívea perola opulenta".

IV

Encontro na *Introduction* de uma das edições de *Les Fleurs du Mal* estas palavras explicativas de uma determinada significação de Baudelaire: "Mais la plus grande gloire de Baudelaire comme je l'ai fait pressentir dès le début de cette étude, est sans doute d'avoir engendré quelques três grands poètes. Ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Rimbaud n'eussent été ce qu'ils furent sans la lecture qu'ils firent des *Fleur du Mal*, à lâge decisif." Palavras justas e exatas. Lembrei-me delas a propósito do último livro do sr. Carlos Drummond de Andrade (*Sentimento do mundo*, Rio, 1940), que vem completar a série de acontecimentos poéticos, verdadeiramente felizes, de 1940. Creio que *Poesias Completas*, do sr. Manuel Bandeira, *Estrela Solitária*, do sr. Augusto Frederico Schmidt, *Sentimento do Mundo*, do sr. Carlos Drummond de Andrade, e mais alguns volumes de que falei anteriormente — são acontecimentos que na sua excepcional coincidência tornam 1940 um ano de poesia, como 1939 foi um ano de romances e de ensaios. Ia dizendo, porem, que os poemas do sr. Carlos Drummond me fizeram lembrar a particular posição de Baudelaire, e devo explicar porque. Acho, aliás, que to-

dos já pensaram que é o nome do sr. Manuel Bandeira que se deverá escrever no lugar do de Baudelaire, quando houver necessidade de colocar, na nossa literatura, o fenômeno daquela significação. Não me arrependo por isso, de haver, anteriormente, comparado o papel de Baudelaire na poesia francesa, com o do sr. Manuel Bandeira na poesia brasileira. O ponto fundamental desta comparação é exatamente aquele da *Introduction,* acima citado. Tambem podemos dizer que a glória principal do sr. Manuel Bandeira é a de ter sido um inovador, a de ter aberto um caminho, a de ter permitido o aparecimento de outros poetas mais novos; tambem podemos dizer que certos poetas como os srs. Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Vinicius de Morais não seriam o que são sem a existência do sr. Manuel Bandeira, sem que tivessem lido, na idade decisiva, este poeta tão poderoso e tão sugestivo. O poema com que o sr. Carlos Drummond o saudou no seu cinquentenário constitue uma espécie de manifesto, que poderia ser assinado por todos os poetas modernos. Quando o sr. Drummond diz, por exemplo, do sr. Manuel Bandeira que é

> "o poeta acima da guerra e do ódio entre os homens
> o poeta melhor que nós todos, o mais forte",

não está, apenas, falando por si mesmo: está exprimindo o sentimento generalizado dos seus companheiros que estimam, com humildade, a figura do poeta, e amam, com exaltação, a sua poesia.

Não sei até que ponto o sr. Manuel Bandeira tenha influido na obra do sr. Carlos Drummond. Acima desta contingencia, une-os, porem, a identidade da mesma natureza humana; a convergência, num mesmo sentido e para um mesmo fim, de duas naturezas irmãs. Encontramos, nestes dois poetas, o mesmo gosto da solidão, a mesma inconformidade, a mesma tristeza, o mesmo desespero da inteligencia em conflito com o lirismo do temperamento;

uma idêntica "presença" de sobriedade, de pudor, de ordem até dentro da desordem. E', por isso, normal que cheguem a emitir mensagens poéticas que se tocam e se fundem, atormentadas nos mesmos problemas e nas mesmas situações. Apesar de tudo, serão sempre irredutiveis nas suas respectivas personalidades, pois, como escreveu Thierry Maulnier, "tout poéte est une exception que ne confirme aucune règle". Tambem, de um ponto de vista histórico, vejo-os em posições um pouco distantes; vejo o sr. Carlos Drummond de Andrade como um poeta muito mais "moderno" — quero dizer: muito mais dos meus dias, da minha geração, das minhas inquietações — do que o sr. Manuel Bandeira. E' que, não obstante o que existe de perpetuidade e de modernidade na sua poesia, o sr. Manuel Bandeira há-de ser sempre um homem tambem da sua geração, que tem "compromissos" com a época da sua formação, que tem ligações — não tanto formais, porém, substanciais — com o passado. O sr. Carlos Drummond de Andrade, não. Apareceu quando o modernismo era uma realidade, quando o mundo moderno e a poesia que o exprime haviam já chegado aos seus estados sensiveis de cristalização. Por isso, se eu tivesse o gôsto das classificações diria que o sr. Carlos Drummod de Andrade é o poeta que mais unânimemente representa a poesia moderna no Brasil, através da linha fiel dos seus desdobramentos. Na forma, na substância poética, nos temas, na posição histórica — é o poeta mais representativo do modernismo, no que este contem de vivo, de real, de permanente. Nesta direção, quero me deter um momento no que me sugere a fôrma poética do sr. Carlos Drummond. Trata-se de uma constatação que se poderia fazer em qualquer verdadeiro poeta moderno, mas escolho, para exemplo, o sr. Carlos Drummond, por um motivo característico: porque escreve muito bem em prosa e, no entanto, ao escrever versos, utiliza uma forma que não se confunde com as suas páginas em prosa. O que quero

dizer é que o sr. Carlos Drummond poderá documentar como, no mais tipico modernismo, continua a existir uma forma poetica, ao lado de uma forma prosaica. Creio, aliás, que esta é uma condição existencial da poesia: que tenha a sua forma própria, alem de uma linguagem tambem própria. *Sentimento do mundo* caracteriza-se, inicialmente, pela apresentação de uma linguagem e de uma forma realmente poéticas; a linguagem sendo de carater mágico, como em toda poesia, e não de carater exatamente lógico, como nos generos prosaicos. Esta linguagem mágica é que faz cada palavra encerrar um significado múltiplo e oscilante; é o que faz, de cada palavra, um pequeno universo que se prolonga no leitor e que o obriga a se continuar nele, participando da experiência e do conhecimento do poeta. Não podendo, em versos, "explicar-se" como em prosa, o sr. Carlos Drummond teve, por isso, de emprestar à sua linguagem poetica um poder mágico de sugestão, teve que concentrar nos desdobramentos imaginaveis uma grande parte da sua função demiúrgica. E' portanto um poeta que exige a colaboração e a participação do leitor. Tanto mais que é próprio da sua natureza exprimir-se num estilo concentrado, preciso, simplificado — num estilo que nada concede alem do essencial. Esta forma contudo é rigorosamente poética — tanto quanto a sua linguagem — não só em si mesma, mas nas suas nuances, nas suas sutilezas, na sua capacidade sugestiva.

Tenho comigo que esta moderna forma poética é muito mais dificil do que a antiga forma que exigia metro e rima. E' que ela exige, de cada poeta, um estilo, uma maneira, um sistema. Repare-se que há uma facilidade formal na poesia moderna, mas apenas aparente. Tendo quebrado a forma tradicional, ficou na obrigação de criar, no caso de cada poeta, uma forma original e pessoal. O soneto, por exemplo, exigia, apenas, a substancia poetica para uma forma já estabelecida. Um poema moderno, ao contrário,

implica uma dupla exigência: a substancia poética e a sua forma adequada e particular de expressão.

Voltando ao "modernismo" do sr. Carlos Drummond, devemos lembrar que ele próprio, em "Mãos dadas", reivindica uma posição de atualidade e de modernidade:

"Não serei o poeta de um mundo caduco.
Tambem não cantarei o mundo futuro.
....
O tempo é a minha materia, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente".

E' certo que em outros poemas encontraremos visões do passado (v. "Os mortos de sobrecasaca" e "Lembrança do mundo antigo") e do futuro (v. "Mundo grande"), mas sob o ponto de vista do presente. O passado é uma lembrança, é uma saudade, é uma antiguidade — é realmente um "passado". O futuro é a esperança, um mundo distante, o invisivel — é realmente um "futuro". Entre as sugestões e o encanto do passado e a esperança e as solicitações do futuro existe o mundo atual — desfigurado, dividido pelo ódio, rebaixado pela violência e pela injustiça, "o triste mundo fascista (que) se decompõe" — onde o poeta se encontra, onde recebeu uma missão, onde deve permanecer. A evasão tanto para o passado como para o futuro seria uma covardia. O que é preciso é sentir os dois tempos, em função do presente. Pensar no passado como uma sugestão de beleza, de bondade, de paz, para a construção de um mundo futuro que seja, por sua vez, uma salvação do atual. Em todo o livro, será facil encontrar poemas representativos destes sentimentos que acabo de indicar. No poema "Os mortos de sobrecasaca", por exemplo, conta a história de um album de velhos fotografias onde todos se debruçavam "na alegria de zombar dos mortos de sobrecasa". Depois, um verme roeu as sobrecasacas, as páginas, as dedicatórias. Nada ficou do velho album. Nada? Alguma coisa ficou: um "imortal soluço de vida":

> "Só não roeu o imortal soluço da vida que rebenta
> que rebentava daquelas paginas."

"Lembranças do mundo antigo" parece-me ainda mais significativo. O poeta recorda uma deliciosa menina vivendo num mundo antigo — num mundo feliz, tranquilo, florido nos seus jardins e nas suas manhãs: "O mundo inteiro, a Alemanha, a China, tudo era tranquilo em redor de Clara". E o sr. Carlos Drummond conclue as suas lembranças com este verso que se prolonga como uma saudade e uma esperança:

> "Havia jardins, havia manhãs, naquele tempo!!"

Em "Mundo grande" porem, o sr. Carlos Drummond volta-se para o futuro e exclama firmemente: "O' vida futura! nós te criaremos". Mais adiante, com "Elegia 1938", eleva-se num *tonus* de força, de energia, de decisão, que dá a este poema uma colocação especial e raramente atingida na nossa poesia moderna.

Os poemas que acabo de citar bastariam para modificar, de modo radical, uma certa impressão que o Autor nos havia transmitido, com os seus livros anteriores. Infelizmente não tenho, no momento, nem *Alguma poesia* nem *Brejo das Almas.* Pelo que me lembro deles, porem, acho que a sua comparação com este último livro levaria o leitor a concluir não só que a mensagem do poeta se está enriquecendo, que a sua temática se está desdobrando, que a sua forma se está tornando mais bela e mais firme: o leitor concluiria tambem que o poeta se está revelando mais humano, mais fraternal, mais interessado pelo destino dos homens do que parecia anteriormente. Digo parecia porque estes mesmos sentimentos que agora encontramos tão claros e ostensivos, o poeta já os trazia consigo, embora não os revelasse nem os exprimisse categóricamente. Talvez que o inibissem, nessa direção, o seu orgulho, a sua timidez, o seu

pudor. Daí a imagem incompleta que dele se havia recolhido: a de um poeta fora da vida, indiferente ao destino dos homens, fechado, num mundo à parte, com o seu drama pessoal. O que apresentava de anedotário, de humour, de sarcasmo — toda uma máscara com que cobria a sua humaníssima revolta — só fazia confirmar aquela imagem que é a menos característica. *Sentimento do mundo* vem revelar uma espécie de revolução interior operada nos seus processos. E' certo que ainda se diverte "com o habito de sofrer" (v. "Confidência do itabirano", um dos melhores poemas do livro), mas já começa a compreender que há alguma coisa alem deste sofrimento, que este sofrimento tem um sentido e uma finalidade. "Este orgulho, esta cabeça baixa" — já se ergue para enfrentar os problemas do mundo. A própria timidez parece dominada pela compreensão do seu papel de poeta: o de revelar o sentimento do mundo, a experiência lirica da vida, o conhecimento trágico dos homens. O título do livro em si mesmo — este simbólico *Sentimento do mundo* — indica toda a espécie de preocupações sociais e humanas que absorve o sr. Carlos Drummond de Andrade. Sente-se muito nítida a decisão do poeta para tornar a sua mensagem mais universal, mais aberta, mais comunicativa. A propria "forma" apresenta-se menos hermética e menos rígida do que antes. Tambem será sintomático que o seu gosto pelo anedótico, pelo humorístico, pelo sarcastico se tenha reduzido a um mínimo. E' o que se poderia chamar uma vitória do espírito poético sobre o espírito crítico. Repare-se a proposito no que há de lirismo e de abandono até em poemas da categoria de "Tristeza do Imperio" e "Dentaduras duplas". Para não falar do que representa de pureza, de ternura, de amor, aquela "Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte".

Estou certo de que estes novos elementos que me parecem uma elevação do poeta — ou, se quiserem, uma

transformação ou uma evolução — não proveem propriamente da sua pessoa, mas do sentimento diverso que o mundo lhe sugere. Esta sugestão difere um pouco de ontem para hoje. A sugestão de ontem vinha na forma de um simples protesto contra as desigualidades e as injustiças que se apresentavam com um carater de estabilidade no mundo moderno. Hoje, porem, este mundo moderno está abalado e revolucionado nos seus próprios fundamentos. Existe um estado de luta, e já agora os poetas, sem trair a sua arte, podem assumir uma atitude que não seja mais a da simples revolta: podem erguer a sua voz para animar e comover os homens que estão lutando pela liberdade contra a escravidão nazista, pela personalidade contra os totalitarismos, pela paz contra os destruidores de homens e de povos. Diante deste mundo, que decide o seu destino, o poeta não poderá permanecer solitário, indiferente, abstêmio. Ou como escreveu o sr. Carlos Drummond em "Os hombros suportam o mundo":

> "Chegou um tempo em que não adianta morrer.
> Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
> A vida apenas, sem mistificação."

E' nesta zona de humanidade e de fraternidade — uma zona essencialmente cristã, a despeito dos nossos projetos — que me encontro com o sr. Carlos Drummond e que o seu sentimento do mundo se identifica com o meu. Quando escreví aquí que o sr. Augusto Frederico Schmidt é um poeta cristão, houve quem discordasse. Creio, então, que ninguem concordaria se eu ousasse escrever uma idêntica afirmação a respeito do sr. Carlos Drummond de Andrade. Contudo , estou tentado a faze-lo. E' que emprego a expressão "poeta cristão" num sentido menos rigoroso e menos estrito do que se possa pensar. Cristianismo que nada tem que ver com a intenção do poeta, com o seu afastamento da Igreja, com o seu possivel indiferentismo diante

da doutrina do Cristo. Sendo de outra maneira, estaria certo de que o sr. Carlos Drummond é o menos cristão dos nossos poetas. Mais ainda: quero crer que é o mais anti-cristão. E' possivel que, deliberadamente, tenha escolhido uma posição que lhe pareceu a extremamente oposta ao cristianismo. Mas é neste ponto mesmo — nestes extremos a se tocarem — que o sr. Carlos Drummond de Andrade mais se aproxima do cristianismo. Gostaria de lembrar, analógicamente, o caso de Nietzsche; não própriamente o da sua obra, mas o da sua posição e significado humano. Sabe-se que Nietzsche afirmava, como uma constante absorvente, o seu ódio ao Cristo, mas este ódio era, pelo avesso, uma forma de amor e admiração. Somente o orgulho o impediu de constatar que tudo o que havia nele de grande e de consideravel constituia-se como um prolongamento da natureza cristã. Pois nos extremos opostos ou inimigos — por um misterioso princípio de contradição — é que se encontram os homens mais aproximados de Cristo. Saulo que se torna Paulo: eis um fenômeno que se repetirá sempre. Pilatos que se transforma em alguma coisa alem de Pilatos: eis um fenomeno que não se realizará nunca. Paulo ou Nietzsche — a negação que se converte em afirmação ou a negação que se mantem revolucionáriamente — será sempre um unico caminho — o da porta estreita — para todos aqueles que vivem pelo que a vida possa conter de essencial: a paixão da verdade, o amor da liberdade, o sentimento da fraternidade humana; toda uma invariavel e vigilante dignidade de gestos, de atos e de ideias.

CAPÍTULO IV

ROMANCES

I

QUE o romance representa hoje não só o gênero da moda mas um gênero absorvente ameaçando até a existência dos outros — eis uma constatação facil de fazer em qualquer posição literária: na atividade dos críticos, no movimento editorial, no gosto e na preferência dos leitores. Lembrar-se-á neste ponto que tambem as biografias estão obtendo idênticos favores. Mas não própriamente as biografias históricas e sim as *biografias romanceadas,* pois, como se sabe, de umas para as outras a diferença é enorme. E o sucesso fora do comum da biografia vem justamente deste seu elemento romanceado: dos elementos que subtraiu do romance. Por sua vez a poesia torna-se cada vez mais uma literatura de pequeno nùmero. Mas ainda aquí uma explicação se torna necessária. Não é exatamente a poesia que se vai tornando de um pequeno nùmero; é a forma poetica — o instrumento de comunicação da poesia — que está encontrando resistência. Pelo seu tradicionalismo esta forma sempre se apresentou de uma determinada maneira e a sua continuidade faz identificar conteudo e forma numa mesma existência. O romance, porem, deliberou-se a utilizar elementos poéticos para os seus efeitos particulares. A nova concepção da poesia ampliaria, assim, o seu sentido; não se trataria, apenas, de uma arte literária, com a sua forma própria e característica, mas tambem de uma substância universal — uma espécie de eletricidade — que pode ser captada e utilizada por todos os outros gêneros. Reclama-se mesmo para o

teatro moderno, como a sua necessidade mais urgente, uma introdução de elementos poéticos nos seus quadros tradicionais. Neste caso, aliás, o problema não implicaria uma novidade, mas um retorno ao teatro grego, ao teatro clássico francês, ao teatro de Shakespeare. Antes, porem, que o teatro realise esse retorno, já o romance terá feito, com todo exito, a nova experiencia de elementos poeticos a serviço de um gênero que não é técnicamente *poesia*. O romance, aliás, parece hoje disputar com o teatro aquela capacidade de totalizar recursos, da qual a arte cênica vem abdicando nos últimos tempos. Romance hoje significa o que significou teatro no passado: a possibilidade de somar todas as atividades literárias e humanas. A possibilidade de traduzi-las todas num carater de microcosmo. Daí, sem dúvida, o estupendo sucesso que o romance vai obtendo — um sucesso equivalente aos antigos da poesia e do teatro. Partindo deste êxito, o romancista perdeu toda a timidez e passou a enriquecer a sua obra com experiências novas que se desenvolvem nas direções mais diversas. Um romance tradicional (seculo XIX) e um romance dos nossos dias já apresentam tantas diferenças que nem parecem mais saidos de uma mesma fórmula. Na verdade, a fórmula (a fórmula e não a forma) é a mesma. A novidade está na sua ampliação, em extensão e profundidade, nas suas novas perspectivas, nos seus novos horizontes. Enfim: num enriquecimento que se vai tornando totalizante. E' que um romance pode conter um pouco de tudo, como a própria vida de que ele pretenda ser uma imagem sintética. Tal e qual o verdadeiro teatro. O romance, contudo, englobou as possibilidades do teatro e mais o próprio teatro.

Um engano, porem, seria pensar que este êxito é uma obra conciente e deliberada dos romancistas e dos leitores de romances. Uma *moda*, uma determinada maneira de ser, um sistema de viver — em literatura como em tudo o mais — não são nunca gratuitas ou arbitrárias. Existem

sempre razões profundas de ordem pessoal e de ordem social que os explicam. E' possivel que um leitor não saiba dizer porque o seu gosto se concentra num romance, enquanto era o livro de versos que fazia as delícias dos seus avôs. Que o leitor não saiba explicar esta razão não quer dizer, porem, que ela não exista. Os filósofios e os sociólogos dirão mais tarde os motivos de uma preferência que nada tem de acidental. Creio que a intuição destes motivos é que levou Sainte-Beuve e Taine para as suas tentativas de romance. Não se dirá da tentativa de Sainte-Beuve que tenha falhado. Mas sendo certo que conhecia o *métier,* este conhecimento era de fora para dentro (conhecimento de crítico), e não de dentro para fora (conhecimento de romancista). Fez, por isso, um belo romance de crítico, mas não fez sequer um mau romance de romancista. Do romance de Taine pode-se dizer a mesma coisa, com a agravada circunstância de ter sido, na sua realização, muito menos feliz do que Sainte-Beuve. O que é certo, porem, é que escrevendo *Volupté e Etienne Mayran,* os críticos não o faziam por um simples sentimento de vaidade ou ostentação.

A realidade dos nossos dias confirma quanto era verdadeira aquela intuição que levava os dois críticos para o romance. Estes exemplos ilustres nos sugerem, no entanto, quantos perigos a literatura enfrenta com a moda do romance, como enfrenta com qualquer outra moda. E' que o favor público convida sempre os autores para um gênero em que o sucesso é certo. Teremos, então, a sua multiplicação — muitos deles sendo romances de autores que não são romancistas. Ao lado deste perigo de ordem estética, apresenta-se um outro, não digo de ordem moral — a moral e a estética nem se juntam nem se repelem — mas de ordem social. E' que o romance que não copiá a vida (o verdadeiro romance) pode tornar-se um concorrente da vida. De Balsac, a propósito dos seus personagens, já se disse que foi um concorrente do registro civil. De todo

romancista se dirá que é um concorrente da vida. O que não quer dizer que o romancista *inventa* uma fantástica realidade (tentativa absurda e que resulta sempre numa triste falsificação), mas sim que ele *imagina* uma realidade humana possivel sobre uma realidade humana existente. Isto feito, o romance passa a representar um pequeno mundo. Este é mesmo o seu requisito existencial: que seja um mundo independente, onde possamos habitar, durante a leitura, com o esquecimento da nossa propria vida. Vamos dar um exemplo explicativo. Suponhamos um homem com a sua vida própria — os seus negócios, as suas preocupações, os seus problemas — que vai assistir a uma festa. Entra no salão e sente que a música o empolga, que as mulheres são belas ou misteriosas, que há figuras de uma fisionomia especial, que há outras figuras ridículas que divertem ou entristecem. A noite vai passando e o ambiente dominou o conviva: esqueceu a sua vida para viver, durante várias horas, a vida daquele salão de festas, que não é a sua, mas na qual se integrou momentâneamente. Suponhamos, ao contrário, que permanece um simples espectador, que continua a pensar e se inquietar com as suas lembranças e as suas ideias. Então é que a festa era desinteressante, falhara na sua finalidade, não pudera empolgar os seus participantes. Com o romance succede a mesma coisa. O romance é o salão de festa, uma vida à parte, no qual entramos de passagem, algumas vezes, durante algumas horas. Se o romance consegue do leitor que esqueça os seus problemas para viver os problemas do romance — então está realizado. Se, ao contrário, o leitor permanece com a sua própria personalidade — então está falhado. Creio mesmo, que este é o processo menos abusivo para constatar a existência de um romance.

Toda essa longa digressão foi necessária para que se possa agora perguntar: em que consiste, afinal, o perigo

do romance em face do leitor? Consistirá nesta possibilidade de fazer do leitor de romance um incompatibilizado com a vida social pelo prazer que a vida romanesca lhe sugere. O perigo de trocar a vida real pela vida romanesca — não durante algum tempo, como o romance exige, mas para sempre, como um ópio. Os romancistas, aliás, foram os primeiros a sentir o perigo e fizeram dele um tema romanesco. O primeiro romance da nossa civilização — *Dom Quixote* — é uma critica aos romances populares de aventuras. O primeiro romance realista — *Madame Bovary* — é uma critica aos romances do romantismo. Um dos melhores romances da nossa língua — *O Primo Basílio* — é igualmente a demonstração da ruina de uma vida pela sua transposição do real para o romanesco, sob o effeito da leitura de romances. Mas o fato de D. Quixote, Ema e Luiza serem três personagens já indica que são três casos de exceção, e não os casos comuns e nivelados. O que se conclue é que existe um perigo social na leitura dos romances, mas sómente para certos leitores e não para todos. O mesmo que occorreria com os frequentadores de uma festa que quisessem prolongá-la indefinidamente; que quisessem transformar a atmosfera especial de alguns momentos na atmosfera comum da vida toda.

Mas essa atmosfera especial do romance — como reconhecê-la? Onde se encontra realmente: nos personagens, no enredo, no ambiente? A verdade é que ela parece determinada pelos personagens. Costumamos dizer muitas vezes que estamos empolgados por um enredo de romance e que corremos atrás do seu fim, com um interesse apaixonado. Mas verdadeiramente o que nos está interessando são os personagens, e o fim pelo qual ansiamos é o do seu destino. Tanto assim que se pode construir um perfeito romance com um enredo de significação secundária. Imagine-se, porem, um enredo apaixonante sem per-

sonagens de carater. Teríamos, nesta hipótese, uma simples história que qualquer de nós saberia contar. Pois o que é particular do romancista é a sua capacidade de caracterizar figuras humanas, dar-lhes uma existência propria, fazer com que vivam uma acção e se desenvolvam num ambiente. E tanto o ambiente como a ação só apresentam importância em função dos personagens. Nada significam sem eles. Um assunto, portanto, vale bem pouco para um verdadeiro romancista. Um pai que ama as suas filhas e se sacrifica por elas: eis um caso que estamos cansados de ver e de ouvir repetir. Contudo foi com um caso destes que Balzac fez *Le pére Goriot*. Os assuntos, os temas, as situações romanescas são escassas, como são reduzidos, na vida, as paisagens e os acontecimentos. Mas há um elemento que sempre se renova na sua perpetuidade: é o homem No romance, o elemento que se renova é o personagem.

Tantas vezes as expressões "romance" e "vida" estão aqui se associando que me sinto tentado a sugerir as relações entre os dois. Que o romance com pretensão de copiar a vida já carrega uma contradição demolidora — esta é uma verdade que pode ser melhor constatada do que definida. Pense-se, por acaso, num romance que vise contar, com exatidão, um fato ocorrido na vida diaria. E' evidente que nenhum interesse levantaria, pela sua incapacidade de criar aquele mundo especial e fechado que é o requisito existencial dos romances. No romancista, a criação deste pequeno mundo implica imaginação, o que quer dizer: a faculdade de transformar um sujeito e um objeto existentes em outro sujeito e outro objeto possiveis. O que ainda quer dizer: o romancista não copia a vida, mas tambem não prescinde dela. Um personagem se forma do conhecimento de muitos seres humanos; um drama se constrói pela sensação de muitos fatos observados ou sentidos. Romance significa, pois, experiência. E por isso é que é, em geral, uma obra de maturidade. Um argumento con-

trário seria o de Raymond Radiguet escrevendo com vinte anos dois romances notaveis. Mas Radiguet é um caso excepcional de intuição antecipada. Em todos os romancistas, porem, um pouco deste privilégio divinatório sempre existirá. E através dele é que nem o mais naturalista dos romances conseguirá ser apenas uma reprodução fiel e servil da vida. O próprio Zola transfigura os acontecimentos e os personagens para um plano imaginativo. A circunstância de se apoiar em fatos reais não prova nada, pois se trata de um apoio imprecindivel para todos os romancistas. Lembremos, neste sentido, um romancista moderno cuja arte é bem oposta á de Zola: François Mauriac. Numa espécie de memória sobre o seu ofício — *Le romancier et ses personnages* — Mauriac afirma que "les héros de roman naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité". Mas acrescenta em seguida: "Il faudrait reconnître que l'art du roman est, avant tout, une *transposition* du réel et non une *reprodution* du réel". Conta tambem como criou vários dos seus personagens, inclusive a famosa Thérèse Desqueyroux. Mauriac assistira, dezoito anos antes, ao julgamento de uma envenenadora. A visão daquela mulher desconhecida, entre dois policiais, numa sala judicial, foi o ponto de partida para a construção do seu romance. A envenenadora real tinha, porem, um drama comum: matara o marido porque amava outro homem. Mauriac deforma e complica este drama para apresentá-lo nos seguintes termos: Thérèse tenta matar o marido, mas não sabe porquê.

Pode-se dizer, então, que o romance é um espelho. Um homem se debruça nele para conhecer a sua própria realidade humana. Sucede apenas, que este espelho é daqueles que se usam nos circos como um divertimento: ampliam, deformam, desfiguram. Não divertem, porem, porque sentimos, apesar de tudo, que esta imagem deformada é a nossa imagem verdadeira. Muito mais ver-

dadeira do que a outra — a exterior — que os espelhos habituais devolvem com exatidão. E' a imagem da nossa vida interior. Precisamente o fim do romance é este de criar imagens. E para definição desta palavra é ainda em Bergson — o filósofo moderno que tem com a arte tantas afinidades e relações como Aristóteles — que devemos procurar o seu sentido: "Et par "images" — explica Bergson — nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose — une existence située à michemin entre la "chose" et la "représentation". Uma imagem da vida que não seja uma simples "representação" e nem uma simples "coisa": eis o que é um romance.

Este carater de imagem é que faz a fecunda novidade do romance. Para cada época e para cada espécie de homens o romance poderá apresentar formas correspondentes. Uma imagem acompanhará sempre o seu original. Este foi um aspecto do romance, no qual Ortega y Gasset, sempre tão lúcido, colheu uma impressão bem pouco exata. Impressionou-se demais com o que lhe pareceu o esgotamento do romance: esgotamento de ambiente e de situações. E não teve dúvidas: anunciou uma morte próxima para o gênero novelesco. Havia, no entanto, qualquer coisa de verdade nessa impressão do pensador espanhol: a parte que se refere ao romance do século passado. E' evidente que há um esgotamento, mas só de uma determinada forma do romance: aquela forma tradicionalista do século XIX. A forma clássica e francesa do naturalismo, digamos.

Esta forma, essencialmente francesa, sofreu uma grande transformação no seu encontro com duas correntes de romance: a do romance inglês e a do romance russo. Na própria literatura francesa, Marcel Proust significa um momento supremo de renovação. Um marco inicial

do romance século XX, como Balzac e Stendhal haviam sido marcos do século XIX. Históricamente, porem, nenhuma posição supera a de Dostoievsky ou a de Emily Brontë. São os dois verdadeiros precursores do romance moderno, do qual Marcel Proust é a figura central. E na Inglaterra foi onde Marcel Proust pôde encontrar as suas figuras equivalentes: Joyce, Huxley, Morgan, Virgínia Woolf. Em todos eles é a expressão da realidade humana nos seus aspectos mais profundos o que os distingue dos tradicionalistas. O romance passou a se deter na vida toda e não, apenas, em algumas das suas zonas. Charles Morgan pretende a revelação da totalidade do amor; Aldous Huxley, a totalidade das idéias; Virgínia Woolf (como tambem Thomas Mann) a totalidade do tempo. James Joyce — este faz um romance com um dia completo de vida, o que representa uma grande novidade diante do carater descontínuo da novela clássica. Romain Rolland, por sua vez, não se contenta com a experiência de um homem ou de alguns homens: o *Jean-Christophe* é uma espécie de experiência geral da humanidade.

Renovando-se, assim, num duplo sentido (o do tempo e o do espaço), de acordo com os problemas e as exigências da época, o romance garantiu a permanência do seu successo e ampliou as suas possibilidades literárias e artísticas.

II

Insistí muito sobre o que me parece o elemento fundamental do romance: o personagem. Mas a insistência não significa desprezo diante de outros elementos consideraveis: a ação e o ambiente. O que é certo, no entanto, é que a *ação* e o *meio* só se valorizam por intermédio dos personagens. *Personagens de carater* dentro de um *meio adequado* realizando uma *ação consequente* — eis um romance. Partindo precisamente deste ponto foi que

Guyau já concluiu que se tratava de um gênero literário essencialmente psicológico e sociológico.

Esta constante psicológica e sociológica existe no romance brasileiro como no romance universal. Alcançou, no Brasil, o seu momento supremo de harmonia em Machado de Assis. Nos nossos dias, em todos os romancistas de primeira linha surgidos nestes últimos doze anos, nota-se esta mesma afirmação de equilíbrio entre o psicológico e o sociológico. Uns tendem mais para o psicológico, outros para o sociológico — mas nenhum deles seria um romancista mantendo-se exclusivamente numa destas tendências. Mantendo-se num exclusivismo mutilador.

Destes romancistas modernos sómente dois apareceram neste ano: os srs. Erico Veríssimo e Lúcio Cardoso; este último com uma novela que veio ser agora uma espécie de encerramento do ano literario de 1940, no qual o romance figurará, ao contrário de 1939, numa posição mais do que secundária. E' verdade que o romance do sr. Érico Veríssimo (*Saga*, Porto Alegre, 1940) pareceu a muitos que vinha destinado a salvar esta posição, mas logo se verificou que era uma simples aparência publicitária. Com efeito, o livro fôra lançado com um requinte e um luxo até então desconhecidos entre nós: grande campanha de publicidade, edição de vinte mil exemplares, convocação da imprensa, entrevistas do autor, promessa de temas e desenvolvimentos novos, etc. Tudo isto e mais o prestígio do nome do sr. Érico Veríssimo, a sua categoria de escritor muito lido e muito admirado, a sua respeitavel autoridade de romancista que o publico e a crítica teem feito questão de aplaudir e consagrar — criaram, antecipadamente, para o seu novo romance, um ambiente de expectativa simpática e acolhedora. A leitura do livro, porem, logo se encarregou de transformar a expectativa numa indisfarçavel decepção. E já agora

Saga coloca o seu autor numa posição tão dificil que ficará situado entre dois caminhos para escolher definitivamente: ou uma mudança completa e violenta de rumo ou a colocação fóra da literatura como um Eugênio Sue qualquer. Confesso, aliás, que me sentí tentado a colocar por cima desta crônica o mesmo título que Anatole France usou para fazer a crítica de um romance de Georges Ohnet: *Hors de la litérature.* Mas verifiquei que, sendo merecido para *Saga,* o título era injusto para o sr. Érico Veríssimo. Pois qualquer crítica sobre este autor ilustre e consagrado deve começar necessáriamente por reconhecer e afirmar que ele possue um talento e um espírito de romancista. Não se trata de uma simples afirmativa mas de uma conclusão que resulta evidente do seu romance *Caminhos Cruzados.* Neste livro, ao lado da técnica do romance inglês, tão bem aproveitada e adaptada, o sr. Érico Veríssimo criava um grupo de personagens que ainda hoje permanecem ligados ao seu nome. Sentia-se que alí estava um romance pensado, sentido, construido em bases muito firmes e muito concientes. E de tal modo que entre *Caminhos Cruzados* e *Saga* a distância se tornou realmente absurda. Parecem dois livros de dois autores diferentes. Os que tinham lido, porem, os outros livros do sr. Érico Veríssimo já pressentiam facilmente o desfecho. Ao contrário do que seria natural — um autor que se aperfeiçoa de livro para livro — o que se estava vendo era o plano inclinado: o escritor que peorava sucessivamente de um romance para outro. Da sua plenitude em *Caminhos Cruzados* para *Música ao longe, Um lugar ao Sol, Olhai os lírios do campo* — eis um caminho para baixo e não para cima como todos esperávamos.

Sendo certo, porem, que o sr. Érico Veríssimo possue as qualidades do romancista, a conciência do seu ofício, o senso da literatura — vale a pena acentuar que deve haver uma circunstância acidental perturbando a cons-

trução da sua obra. Esta circunstância estou certo que não errarei afirmando que é o sucesso público. Quero esclarecer, no entanto, que não estou animado de nenhuma prevenção contra este nome doce ou contra o acontecimento sedutor que ele exprime. Sucesso nem sempre significa concessão, mediania, vulgaridade. Creio mesmo que amar o sucesso e desejá-lo — quero dizer: compreensão e aplauso — é uma espécie de sentimento geral de todo artista ou escritor. Desde *Caminhos Cruzados*, o sr. Érico Veríssimo obteve o que se poderia chamar a felicidade do sucesso. Poderia ter se aproveitado dessa circunstância — a difícil e rara corrente de entendimento entre um verdadeiro autor e o chamado grande público — para impor aos seus leitores uma forma rigorosa de arte, servindo, assim, a literatura, num duplo sentido. Mas o sucesso atuou no sr. Érico Veríssimo como uma espécie de vertigem. O público empolgou-o. Apresenta hoje, por isso, o espetáculo de um autor que os leitores dominam. Não é mais o romancista que impõe a sua arte, como em *Caminhos Cruzados*; é o público que lhe impõe o seu gosto e as suas preferências. E bem sabemos todos de que natureza são estas preferências e este gosto.

O romance *Saga* é bem um documento do que estamos afirmando. Vê-se logo que o livro foi *feito* para o publico, com a ausência do romancista. E' mais uma produção do que uma criação. E desde logo o assunto, por si mesmo, já se apresenta bastante revelador. O personagem Vasco é quem conta o romance, numa forma de diário, ao qual o sr. Érico Veríssimo, numa entrevista à imprensa, atribuiu um esquesito e ingênuo carater de autenticidade. Nas duas primeiras partes de *Saga*, Vasco narra a guerra civil da Espanha, na qual aparece lutando como membro da Brigada Internacional, e depois a sua estadia num campo de concentração da França. Estes trechos, que parecem visar a comoção e o arrebatamento

do leitor, são precisamente os que nos deixam mais indiferentes. E' verdade que o sr. Érico Veríssimo se documentou bastante e se informou abundantemente dos acontecimentos, sendo que de um ex-combatente recebu notas (conforme declara) sobre o campo de concentração de Argèles-sur-mer. O romance toma assim um carater de depoimento minucioso e exato. Mas teria o sr. Érico Veríssimo realmente vivido e sentido o drama da guerra civil espanhola? Eis a minha dúvida. Não nego, como se vê, que os fatos sejam verdadeiros, o que não importa nada no caso presente. Nego apenas que tenham corpo, forma, espírito romanesco. Ao contrário: o romance é um amontoado de reflexões, de anedotas, de fatos pitorescos ou melodramáticos, de golpes teatrais e cinematográficos — todos cosidos arbitráriamente, todos juxtapostos, todos emendados, e de tal modo que ficam aparecendo sempre as mãos do romancista procurando *juntar* e *armar*. Quanto aos personagens — aos companheiros de Vasco na Brigada Internacional — não direi própriamente que são simples sombras ou fantoches. Alguns deles são muito menos: são nomes, apenas. Entram no romance sem nenhum propósito justificado, para compor uma anedota ou um diálogo; e desaparecem depois sem que deixem qualquer lembrança ou o mais leve indício da sua significação. Quando, porem, um ou outro pretende se impor, a consequencia será a vulgaridade ou o artificialismo. De uma vulgaridade enorme, por exemplo, são as reflexões moralistas sobre a guerra e os sentimentos humanos que Vasco e outros personagens emitem — justamente personagens que o A. trata com um máximo de simpatia. Uma delas: "O mundo inteiro é um vasto hospício. O bom-senso desapareceu da terra. Os homens se estraçalham. E' a guerra". Outra: "Não sei se Deus fez bem em tirar o tranquilo lodo do fundo do rio para fazer com ele esse estranho animal que é o homem". Ou ainda esta pequena concorrência a Rousseau: "O homem

nem sempre é máo. A humanidade quasi sempre o é". Frases como estas tanto se repetem que acabam por constituir o tom geral do livro. Muitas delas lembram Remarque (e Remarque tem muitos anos de uso e se tornou comum), como, de uma maneira geral, este romance na Espanha lembra *L'Espoir* de André Malraux (e *L'Espoir* representa na obra de Malraux o mesmo papel que *Saga* ocupa na obra do sr. Érico Veríssimo). Por outro lado é o artificialismo que se apresenta como a nota dominante de alguns personagens e situações. De um artificialismo constrangedor, por exemplo, é esse Paul Green — uma espécie de segunda edição do Conde Oskar, que o sr. Érico Veríssimo já usara em *Um lugar ao Sol*, causando um idêntico efeito.

A terceira parte do livro, que se desenvolve em Porto Alegre, para onde Vasco regressa depois da sua aventura na Espanha, parece ser a melhor. Encontra aquí o sr. Érico Veríssimo oportunidade para escrever algumas páginas que merecem sobreviver. Na companhia dos seus antigos personagens — Clarissa, Fernanda, Noel, e de tantos outros muito conhecidos e já tornados populares — o sr. Érico Veríssimo readquire em varias ocasiões a sua naturalidade, o seu talento de narrador, o seu espírito romanesco. Devemos notar, no entanto, que os personagens pouco atingem alem das posições em que já se achavam anteriormente. Quase todos se repetem. E talvez por isso é que não conseguem vencer a impressão de desencanto com que fechamos o livro. *Saga* não se salva nem pelos personagens, nem pela ação, nem pelo ambiente. Nem mesmo pelo estilo literário, um elemento duvidoso e irregular em toda a obra do sr. Érico Veríssimo; ou pela composição técnica do romance, como sucedeu com a primeira parte de *Olhae os lírios do campo*. Dir-se-á talvez que *Saga* poderá se salvar pelo que representa como documento humano, quer dizer: como expressão de sentimentos de paz, de fraternidade, de solidariedade hu-

mana. Concordo que estes sentimentos são realmente puros e nobres. Concordo que esta obra seja benéfica sob este ponto de vista, mas não creio que caiba própriamente ao romance este papel *edificante* e *prático.* O destino da *convicção* ideológica e sentimental pertence à oratoria e não à obra de arte. Não ao romance, portanto.

*

Mais sociológicos do que psicológicos são os romances dos srs. Permínio Asfora (*Sapé,* Curitiba, 1940) e Albertino Moreira (*Poiso de estrada,* São Paulo, 1940), que se colocam na segunda linha de uma das tendências do romance post-modernista. O sr. Permínio Asfora, um jovem estreante, conta a história de uma família — três irmãos, principalmente — numa zona algodoeira do Nordeste. Tanto a ação como os personagens são bastante frageis e incaracterísticos. Nenhuma das suas figuras consegue permanecer na nossa memória, porque nenhuma delas apresenta realmente uma personalidade. Tambem a ação se resume quase toda numa série de intrigas entre os irmãos. O que *Sapé* representa de mais consideravel é o seu aspecto de documento social. A vida de uma cidade de interior, as pequenas misérias de um pequeno centro comercial, as ambições mesquinhas dos proprietários de fazendas e engenhos — é todo um flagrante do meio social do interior nordestino, realizado com muita simplicidade e fidelidade. Com uma fidelidade excessiva, digamos, e que faz de *Sapé* mais um documentário social do que um romance. Não devemos esquecer, porem, que se trata de um livro de estréia, o que atenua bastante os seus defeitos, nos quais se destacam esta preocupação fotográfica de copiar a vida real e mais a linguagem desmantelada e um tanto simplória e ingênua, mesmo quando insiste nos palavrões pouco usados para apresentar um tom de virilidade. Mais tarde, com certeza, este jovem roman-

cista compreenderá que a virilidade e a força de um livro não se acham própriamente nas palavras, mas na substância que as anima. Contudo, ainda fica uma margem para que possamos declarar que é simpática e agradavel esta estréia do sr. Permínio Asfora, principalmente pela naturalidade com que se exprime e pelas qualidades de narrador que revela, como sendo, para sempre, a sua nota dominante e mais feliz.

Muito parecido com o romance do sr. Permínio Asfora é o *Poiso de estrada*, do sr. Albertino Moreira, que contem a história da formação de uma cidade de interior em São Paulo. Assistimos à decadência de uma família do antigo povoado, nas suas relações com várias outras que se afirmam ou igualmente decaem — no momento em que um simples poiso de estrada vae se tornando uma cidade.

A respeito deste romance, podemos dizer, de uma maneira geral, que apresenta os mesmos defeitos e as mesmas possibilidades de *Sapé*. O que se nota, sobretudo, é que o assunto não encontrou aquí toda a sua expressão formal. O autor está ainda flutuando em busca de um estilo. Fico a pensar, por isso, quanto este romance teria lucrado se o sr. Albertino Moreira houvesse aguardado uma cristalização mais definida do seu tema. Formulo esta hipótese diante da impressão agradavel mas mutilada que o livro me deixou. E' um romance que exige, assim, toda a boa-vontade do leitor: é mais para ser adivinhado e sentido do que própriamente lido.

* *

Ao contrário dos autores de *Sapé* e *Poiso de Estrada*, o elemento dominante do romance do sr. Iago Joé, (*Caminhos Perdidos*, Niterói, 1940) é o psicológico. O A. se revela um conhecedor da técnica do romance e no seu

livro não se encontrarão as indecisões e as vacilações dos seus dois colegas. Mas, por outro lado, dificilmente poderemos esperar do sr. Iago Joé qualquer coisa alem destes *Caminhos Perdidos*, pois sentimos que já se encontra no completo domínio de si mesmo e utilizando todos os recursos de que é capaz. Acho, portanto, que o seu lugar na literatura será o de uma honrada mediocridade. Uma forma antiquada e às vezes preciosística ainda prejudica mais ésta obra do sr. Iago Joé, na qual se encontram às vezes um gosto de análise e uma certa capacidade para as situações psicológicas que chegam a surpreender o leitor. Nestas ocasiões, aliás, este romance documenta quanto está viva, generalizada e atuante a influência de Machado de Assis.

III

Em 1881, ainda no Maranhão, Aluísio Azevedo publicava *O Mulato*, livro sentido e escrito aos vinte anos de idade, como o próprio romancista explicou depois. Processava-se, naquele momento, um grande movimento de renovação literária (o naturalismo), no qual o romance vinha ocupar o papel mais saliente. Aluísio, que iria ser, no Brasil, a figura mais representativa desta renovação, apresentava-se no *Mulato* ainda numa atitude de indecisão. Contudo, *O Mulato*, ligado de certo modo ao romantismo, já continha alguns elementos essenciais da sua segunda e definitiva maneira. De *O Mulato* para *O Cortiço*, porem, é toda uma transformação que se opera nas idéias e nos processos do romancista. O prestígio do romance dos vinte anos, no entanto, permanece intacto e em certos meios muito mais vivo do que o dos melhores romances naturalistas de Aluísio Azevedo. Creio que um idêntico

fenômeno está ocorrendo com *Maleita*, do sr. Lúcio Cardoso, meio século depois, nos nossos dias, quando o romance está vivendo uma outra época de renovação. Não ligo estes dois nomes porque encontre nas suas naturezas ou nas suas obras qualquer semelhança. Diferem, ao contrário, de maneira essencial e profunda. Acredito mesmo que se fosse vivo Aluísio Azevedo repeliria a obra do sr. Lúcio Cardoso, com a mesma veemência com que este condena os seus livros naturalistas. O que me levou a associá-los foi a espécie de caminhos cruzados com que se apresentam nas suas trajetórias. Como *O Mulato*, *Maleita* foi sentido e escrito pelo sr. Lúcio Cardoso aos vinte anos; e representa muito pouco o seu autor, embora continue a ser citado como um livro característico. No entanto, *Maleita* é uma obra completamente diferente (como tambem *Salgueiro*, publicado um ano depois) de tudo aquilo que se tornaria em seguida a verdadeira maneira do sr. Lúcio Cardoso. Do mesmo modo que partindo do romantismo Aluísio Azevedo acabou no naturalismo de *Casa de Pensão* e *O Cortiço*, o sr. Lúcio Cardoso há seis anos começava neo-naturalista com *Maleita* e *Sangueiro*, para se transformar pouco depois num puro e ardente introspectivo com *A Luz no Subsolo* (que permanece ainda hoje o seu romance mais importante e mais consideravel) e *Mãos Vazias*. A superioridade de *O Cortiço* e *Casa de Pensão* sobre *O Mulato* mostra que o naturalismo era a forma que melhor se ajustava ao temperamento e às tendencias de Aluísio Azevedo; a superioridade de *A Luz no Subsolo* e *Mãos Vazias* sobre *Maleita* e *Salgueiro* prova que a introspecção e a análise psicológica constituem a verdadeira natureza do sr. Lúcio Cardoso. Já ouví, no entanto, opiniões respeitaveis no sentido de classificar *O Mulato* como a obra-prima de Aluísio Azevedo; igualmente de *Maleita* já se disse que permanecia o melhor livro do sr. Lúcio Cardoso. São

opiniões, porem, que não sei como possam ser aceitas ou justificadas.

A última novela do sr. Lúcio Cardoso (*O desconhecido,* Rio, 1940) sugeriu-me uma nova leitura dos seus romances anteriores. Confesso que sentí em *Maleita* um livro envelhecido, bastante artificial, dificilmente aceitavel em todas as suas páginas. Em *A Luz no Subsolo,* ao contrário, encontrei o mesmo livro de há quatro anos e que relí com a mesma impressão que me transmitira por ocasião do seu aparecimento. *A Luz no Subsolo* é de 1936 e *Maleita* de 1934. Dois anos, apenas, de intervalo mas estão separados por uma distância que nenhum tempo explicaria. E' uma distância, porem, que se explica com muita facilidade. No seu romance de estréia, o sr. Lúcio Cardoso estava ainda longe de sentir e exprimir a sua verdadeira personalidade. No rapaz de vinte anos que então aparecia a sugestão do exterior era ainda mais forte do que a do seu insuspeitado mundo interior. *Maleita,* com efeito, revela essa tirania do exterior, num duplo aspecto: 1.º) na construção interna do romance, onde a ordem dos fatos se coloca acima da ordem dos espíritos; 2.º) na construção técnica do romance, onde uma forma romanesca dominante em 1934 se coloca acima da forma introspectiva correspondente ao temperamento e às tendencias pessoais do romancista. Eis porque *Maleita* representa hoje um livro envelhecido e destituido de importância propriamente literária: porque foi um livro de ocasião, feito de acordo com modelos formais, e porque foi um livro realizado por um autor em superfície, num momento em que não tinha ainda se encontrado a si mesmo. Um livro, portanto, em desacordo com a personalidade do seu autor. A respeito de *Salgueiro* (1935) ainda a mesma série de considerações seria lícito emitir, com a única diferença de que o romance já representa, como construção formal, como caracterização de personagens, como estilo literário, um passo adiante do

primeiro. *A Luz no Subsolo,* porem, não significa só um progresso mas uma nova face. E de tal maneira que qualquer estudo sobre o sr. Lúcio Cardoso terá que dividí-lo em duas fases distintas: antes e depois de *A Luz no Subsolo.* Antes: um romancista ligado a processos contrários ao seu temperamento; um autor indeciso e vacilante, ouvindo mais a voz dos outros do que a sua; um escritor que procura as suas formas de expressão, mantendo-se na superfície dos acontecimentos, das idéias, das paixões. Depois: um romancista de análise e de introspecção; um autor que se afirma contra as tendências dominantes do seu meio, procurando exprimir-se com um máximo de sinceridade e de harmonia consigo mesmo; um escritor que nenhum preconceito e nenhum escrúpulo perturbam no seu propósito de revelar, em profundidade, as forças íntimas e mais desconhecidas que movimentam os homens, os seus sentimentos, os seus atos.

Confesso, assim, a minha preferência pelos últimos romances do sr. Lúcio Cardoso: *A Luz no Subsolo* (1936), *Mãos Vazias* (1938) e *O desconhecido* (1940). E o que me agrada um pouco na sua primeira fase é precisamente o que ela contem de preparação para a segunda. Pois em ambas existe um elemento comum: o homem em luta. Em *Maleita,* esta luta é a do homem contra outros homens, contra o meio, contra a doença. Uma luta no exterior. Nos três últimos romances, a luta é a do homem contra si mesmo, contra o seu mundo interior, contra as forças misteriosas que o agitam e o conduzem: "forças desconhecidas, forças que perseguem noite e dia e enlaçam os corações desprevenidos". Uma luta no subsolo.

Para esta forma de romance que o sr. Lúcio Cardoso adotou existem muitas etiquetas: romance psicológico, romance de idéias, romance de análise. São fórmulas mais ou menos arbitrárias, pois psicologia, idéias, análise, são características do romance em geral e não apenas de uma

determinada espécie. A classificação deve ser tomada como elemento para definir um carater dominante mas não exclusivo. No romance do sr. Lúcio Cardoso, o elemento predominante é o da análise. Não digo que seja o psicológico porque falta aqui a *ação*, que nessa categoria de romance representa um requisito existencial. Mas neste caso, pergunta-se, em que um romance naturalista (predominância sociológica) difere de um romance própriamente psicológico? A diferença se verificará nos seus resultados: a ação, no primeiro caso, se processa no sentido de criar um estado social que produz e, ao mesmo tempo, explica os personagens; no segundo caso, a ação visa principalmente a revelação dos caracteres em jogo. Em ambos os casos, porem, o instrumento romanesco é a *ação*. Ora, a *ação* no romance do sr. Lúcio Cardoso é um elemento precário e demasiado lento, notando-se mais como um *reflexo* do que como uma *presença*. E' certo que em todos eles se verificam atos criminosos e gestos desvairados; é certo que em todos eles o crime parece constituir o coroamento de uma ação. Mas não: o crime, nos seus romances, apresenta-se mais como uma surpresa possivel do que como uma consequência rigorosamente lógica. Os crimes se realizam um pouco ao acaso, um pouco sem motivos e sem razões, quasi direi à revelia dos seus protagonistas. O que não sucede, por exemplo, com *Werther*, em que o personagem está disposto numa linha reta, imutavel, verificada para o suicídio. Igualmente, no romance do sr. Lúcio Cardoso, os personagens não se afirmam pelo debate das idéias, pelas idéias encarnadas em figuras humanas, pelas idéias que se levantam e tomam corpo como se fossem seres vivos. O que sucede, por exemplo, no romance de Stendhal, sobretudo em Julien Sorel. O processo do sr. Lúcio Cardoso é o da análise dos sentimentos e das paixões — sentimentos e paixões que são da carne e do espírito, ao mesmo tempo — e um autor universal, do qual podemos aproximá-lo,

é Ibsen. De Ibsen, o critico André Suarès escreveu" "Ce qu'il perd en action, il le gagne en analyse". A respeito do sr. Lúcio Cardoso, uma idêntica afirmação poderá ser feita. Como em Ibsen, porem, a análise, no sr. Lúcio Cardoso, não é um processo minucioso e desdobrado de decomposição, um processo sutil e racional de desarticular os objetos e os sujeitos pelo gosto dos detalhes e das divisões, uma operação geométrica para verificações e experimentações. A análise que ele realiza é a de um golpe só, aquela que opera como uma luz no interior de uma idéia ou de um sentimento, aquela que realiza uma única divisão para o conhecimento definitivo de uma determinada situação ou de uma determinada pessoa.

O sr. Lúcio Cardoso parte do princípio de que em todo ser humano existe um mistério. O mistério do homem — a sua vida subterrânea — resulta irrevelado tanto para ele mesmo como para nós outros — os seus companheiros — que fazemos da nossa passagem na terra um desencontro de idéias e de sentimentos. A elucidação desse mistério, o descobrimento da realidade profunda dos seus personagens, a revelação dos moveis mais secretos dos atos humanos — eis o que constitue a materia essencial dos romances do sr. Lúcio Cardoso. Os seus resultados, neste sentido, são obtidos, principalmente, pelos solilóquios, pelos diálogos, pelas discussões. Os personagens monologam e debatem os seus problemas de conciência, revelando-se, assim, num tumulto de palavras pungentes e desesperadas. O que eles fazem e realizam própriamente tem um interesse e uma importancia de segunda ordem. Em *A Luz no Subsolo*, Madalena envenena Pedro, que antes tentara eliminá-la por intermédio de Adélia; em *Mãos Vazias*, Ida suicida-se; em *O desconhecido*, outro assassinato: o de Paulo por José Roberto. Mas nenhum destes crimes constitue um elemento imprescindivel na composição do romance. Não eram necessá-

rios sequer para o conhecimento — num certo sentido, já realizado, em outro sentido, nunca realizavel — de Madalena, Pedro, Ida, José Roberto. O crime em cada um deles representou uma espécie de evasão final, uma necessidade mais romanesca do que própriamente lógica. Muitas outras soluções poderiam substituir o crime, sem que o romance fosse atingido ou modificado. Mas o romancista preferiu o crime, como solução, afim de que os seus personagens, que não são comuns, realizassem igualmente um destino fora do comum. Para criaturas fugindo do que é banal e do que é medíocre, o romancista não poderia imaginar "casos" nem banais nem mediocres.

No plano da conciencia é que se afirma este carater anormal (digo "anormal" não num sentido clínico mas num sentido humano mais geral e mais largo) da obra do sr. Lúcio Cardoso. Leio em *O desconhecido* esta advertência com que o romancista parece indiretamente se explicar: "Existem certos fatos que não cabem nos limites comuns, extravazam continuamente, apesar de todos os nossos esforços para limitá-los à compreensão normal. E o pior é que existem tambem certas pessoas que só respiram nesta atmosfera de acontecimentos extraordinarios. Morreriam se fossem obrigadas a abandonar esse clima de pesadelo". Exatamente esse "clima de pesadelo" é que constitue toda a atmosfera dos romances do sr. Lúcio Cardoso, em que figuras, acontecimentos, paixões, transcendem, desde o início, para um plano de intensa dramaticidade. Já se disse, por isso, que eram falsos, irreais, mistificados. Eu, por mim, acho-os verdadeiros, reais, sinceros. Pois o mesmo direito que tem um artista de utilizar, como material, pessoas e fatos comuns e numéricamente dominantes, terá outro de escolher, para o mesmo fim, figuras e sentimentos excepcionais. E será preciso não esquecer que a realidade de uma obra de arte não se constata pelo *assunto* mas pela *expressão*.

Por isso, embora admitindo que os romances do sr. Lúcio Cardoso apresentam ainda deficiências e defeitos, acredito, no entanto, que eles não são dessa categoria tão indicada. O que me impede de julgar definitiva e completa qualquer uma destas últimas obras do sr. Lúcio Cardoso não é a circunstância de se basearem no excepcional e no extraordinário. E' que não são ainda *bastante* excepcionais e *bastante* extraordinárias, como seria de esperar e como esperamos que os seus outros romances se tornem. Que se reflita um momento sobre a obra de Dostoievski, e ver-se-á que tenho razão. Não lembro, porem, um gênio para exigir do sr. Lúcio Cardoso que dele se aproxime. O que desejo é sugerir quanto é complexo e largo este caminho do romance, no qual se atirou o autor de *A luz no subsolo.*

O Desconhecido é uma pequena novela visando mais um personagem do que um grupo de personagens. E' a análise de uma figura humana, dos seus sentimentos, das suas paixões, do seu carater. E qualquer um de nós, sem trair o romancista, poderia resumir, em rapidas palavras, o enredo da novela. José Roberto, cujo passado permanece desconhecido para todos (para os leitores e para os outros personagens), estabelece-se como trabalhador, um dia, numa fazenda de interior, onde já residem criaturas tão estranhas como ele. A fazenda, porém, nada tem, em si mesma, de fora do comum; é uma fazenda como qualquer outra. Noto, aliás, que tambem nos romances anteriores do sr. Lúcio Cardoso o ambiente físico é tão comum como o de qualquer romancista naturalista. Sómente, nos momentos decisivos, certos elementos da natureza se unem ao homem para tornar mais sugestivo o seu drama: ventos, chuvas, etc. Ou então certa transfiguração que se opera por uma espécie de poesia desesperada que enche o volume da primeira à última pagina. A tragédia de Ida, por exemplo, se processa toda numa

insignificante cidade de interior. Os recursos do sr. Lúcio Cardoso voltam-se todos para as lutas de sentimentos, para as paixões que destroem e aniquilam, para as revoltas que sufocam e transbordam, para os amores, os ódios, as invejas, os ciumes que parecem captar e conter a essência mesma da vida. Ainda neste ponto é a lembrança de Ibsen que o sr. Lúcio Cardoso sugere. Tambem Ibsen faz, de pequenos fatos, grandes sonhos; de figuras secundarias, grandes personagens; de pequenas cidades cenários de acontecimentos extraordinarios. Neste ambiente, a proprietária da fazenda, Aurélia, deseja José Roberto para seu amante. E' uma velha que aspira menos o amor do que a posse e o domínio de tudo o que está ao seu alcance. José Roberto, porem, torna-se amigo da criada da casa, escravizada à tirania de Aurélia, e de um outro empregado, Paulo, de quem se torna, em horas vagas, professor e companheiro inseparavel. Um dia planeja fugir, com o dinheiro da criada (Elisa), em companhia de Paulo, na expectativa de uma vida melhor mais para o amigo do que para si mesmo. Verifica, porem, que Paulo deseja fugir, no mesmo momento, com a filha de Elisa. José Roberto, numa espécie de vertigem, sem saber nem sentir bem o que está fazendo, mata Paulo e foge, refugiando-se depois num quarto de hospedaria, onde aparece no primeiro e no último capitulo da novela.

Como se vê, este enredo, em si mesmo, nada contem de especial ou de apaixonante. Será preciso, então, ler o romance, linha por linha, para sentir que é um dos mais fortes e poderosos da nossa literatura moderna, para sentir até onde pode chegar a densidade dramática das paixões incontroladas, para sentir a miseravel realidade de certos sentimentos fundamentais no coração humano.

A história e a análise destes sentimentos desencontrados e misteriosos são os eixos que sustentam *O desconhecido*. E o que faz aumentar a dramaticidade da novela é o princípio de indeterminação que a atravessa como uma

onda. A surpresa parece ser o único instrumento com que conta o romancista para levantar e desdobrar as situações. Os proprios personagens nada sabem a respeito do seu destino e o que lhes acontece torna-se para eles uma surpresa como fôra para os leitores. Nada sabem, nada podem, nada fazem contra o destino que os aguarda como uma fatalidade. E' que os moveis das ações humanas (na arte do sr. Lúcio Cardoso) estão dentro do homem mas ele os desconhece, ou nem sequer os pressente, até o instante da sua eclosão. Aparentemente, pois, os fatos ocorrem sem causas e sem explicações. Madalena (*A luz no Subsolo*) envenena o marido como uma autômata; Ida (*Mãos vazias*) entrega-se a um médico, no dia da morte do filho, sem amor e sem saber porquê; José Roberto (*O desconhecido*) mata o seu amigo, numa espécie de vertigem. Só as suas naturezas envenenadas, só os seus espíritos vencidos pela angústia e pelo desespero, só os seus corações subvertidos pelas paixões incontroladas — explicam estes acontecimentos sem quaisquer ligações naturais com o exterior. E nenhum personagem consegue fugir ou se evadir do destino sempre trágico que o espera. Todos são desgraçados, insatisfeitos, alucinados. Cada um carrega o seu drama e o seu mistério sem que se possam auxiliar ou entender. Quando se unem é que a destruição se aproxima. E' esta é uma destruição que se arma e se executa sempre nos domínios da conciência e da subconciência, que tudo corroem e tudo devoram.

Estamos diante de uma aventura de romancista e de homem no seu mais autêntico e perigoso sentido.

IV

De uma certa maneira, o romance do sr. Gilberto Amado (*Inocentes e culpados*, Rio, 1941) pode ser consi-

derado, literáriamente, como uma imagem de toda a sua obra anterior. Ou como um coroamento de todas as páginas de ensaista, de conferencista, de crítico de idéias, com as quais se tornou tão conhecido e tão discutido nos meios culturais brasileiros. E o simples fato de lançar o seu primeiro romance — um gênero, em si mesmo, muito amplo e complexo — em plena maturidade já nos convida a fixar esta obra como um acontecimento importante para a sua vida literária. De uns, já ouví dizer que se trata de um romance excepcional; de outros, que se trata de um rumoroso fracasso. Estou certo, porem, que este volume do sr. Gilberto Amado não suporta um julgamento tão esquemático e tão absoluto. Mas, tambem, nesta linha intermediária, não quero dizer que se trata de um livro morno ou incaracterístico. Quero dizer que de um lado e de outro existe um pouco de verdade, como sucede sempre com todos os erros. Há muito tempo, aliás — em cada um dos seus livros podemos acrescentar — que se levantam diante do sr. Gilberto Amado — o que é uma prova de que muitas legendas poderão ser colocadas sob o seu nome, menos a da mediocridade — estas explosões de entusiasmo ou de repulsa. E' que todas as suas obras são abertamente desiguais e divididas: de um lado, algumas páginas magníficas; de outro lado, páginas que nada significam. Leia-se um volume do sr. Gilberto Amado, e ter-se-á a impressão de que nele se encontram dois autores diferentes ou um autor de duas faces. De vez em quando, encontramos certos trechos que entusiasmam pela sua clarividência ou pela sua beleza; ao par destes, muitos outros que não têm nem uma coisa nem outra. E daí as duas opiniões desencontradas que acompanham o nome do sr. Gilberto Amado. Os amigos só vêem e só exaltam a parte positiva da sua obra; os inimigos, a parte negativa. Extrair uma "média" destas duas opiniões será mutilá-las e ao proprio sr. Gilberto Amado; reconhecer as duas, uní-las, será, porem, torná-las verda-

deiras e também ao sr. Gilberto Amado. Pois o autor de *Grão de Areia* é, realmente, um escritor de dois polos — o oito e o oitenta — variando de página para página, de período para período, de idéia para idéia. Parece escrever em "estado segundo" — como quem está impulsionado por forças interiores que nem conhece nem domina; um espírito que só se afirma em "lampejos", em golpes de vista, em iluminações; um autor para "obras escolhidas" e nunca para "obras completas".

Eis porque afirmei que *Inocentes e Culpados* significa uma espécie de imagem ou de coroamento da obra do sr. Gilberto Amado. No romance se encontram a sua maneira, a sua diversidade, a sua complexidade. O leitor mais desprevenido poderá assinalar aquí um personagem de primeira ordem, um drama interior muito bem marcado e desenvolvido, alguns ambientes vivos e naturais, ao lado de vários personagens vasios e inexpressivos, de temas e assuntos destituidos de importância e de significação, de descrições prolixas, monótonas e inuteis. Das quatrocentas páginas deste livro podemos dizer que umas duzentas representam o polo positivo do sr. Gilberto Amado e as outras duzentas o seu polo negativo. Falarei de umas e de outras; pelo menos, das qualidades e deficiências que me parecem mais evidentes e ostensivas.

Inocentes e Culpados está realizado sob o signo de dois romancistas universais: Dostoievski e Eça de Queiroz. E' um romance, portanto, que visa o duplo caráter psicológico e naturalista. Psicológico em Emílio, na sua vida interior, no seu desencontro com o mundo. Naturalista nos outros personagens, nos atos e fatos da vida diária, nos ambientes em que os sujeitos e os objetos estão situados. O drama de Emílio é nítidamente dostoievskiano, e não há nesta constatação nada de extraordinário, pois, como escreveu Jacques Madaule, "on ne lit pas impunément Dostoievski". Ao mesmo tempo, como não reconhecer a influência de Eça de Queiroz em toda aquela longa cena

de humilhação de Glicério Sardenha em casa de Maurício? Como não reconhecer em Glicério ou em Militão uns novos Damasos, para cuja degradação não falta sequer o mesmo complemento da carta infame? O certo, porem, é que o sr. Gilberto Amado se movimenta com muito mais vigor sob o signo psicológico do que sob o signo naturalista. Todas as páginas em que Emílio está presente atingem um tom de dramaticidade, de força interior, de complexidade romanesca. Quando está ausente, ao contrário, raramente o romance consegue se erguer do plano superficial, dos elementos exteriores, das cenas convencionais.

Creio que na ideação geral e esquemática do seu romance o propósito fundamental do sr. Gilberto Amado foi expor a inadequação de algumas figuras — Emílio, principalmente, como entidade simbólica — e a conformidade de outras, em face de um determinado typo social — da sociedade brasileira de há vinte anos, que o autor conheceu e agora vem exprimir romanescamente, em alguns dos aspectos que lhe parecem mais característicos e definidores. E vemos que esta visão não é nada otimista, quer incidindo sobre o interior das pessoas, quer sobre os costumes exteriores. Mas para a realização do seu objetivo era natural que o romancista se detivesse mais sobre os seres humanos do que sobre a vida social ou externa. Na verdade, o seu romance não tem paisagens e só raramente, para preparação de fatos que vão explicar caracteres, é que descreve alguns ambientes ("Humaitá", "Palmeiras", "Teresópolis", "Pensão Alcoforado", etc.) Tambem o romancista não pretendeu apresentar uma "história" uniforme e cronológicamente desenvolvida. Deparamos, ao contrario, com vários pequenos episódios, vários fatos, vários casos que se cruzam e se conjugam, todos, porem, secundários em si mesmos, visando apenas revelar estados de espírito ou estados sociais. A morte de Natálio em luta com Emílio, na pensão Alcoforado, o casamento de

Emílio com Felícia, o assassinato de Esposel pelo dr. Silvio, o roubo das cartas por Militão — todos estes pequenos enredos ficam diminuidos pelo que se realiza alem da sua exteriorização, pelas reações e repercussões que provocam nos homens que estão dentro deles ou ao seu lado. Alguns episódios, porem, são secundários não apenas no conjunto do romance, mas de uma maneira absoluta; episódios puramente anedóticos, destituidos de importância, e que logo repelimos como elementos que não se exprimiram literáriamente. Em Faial, por exemplo, há um acúmulo de fatos que acabam por fazer dele uma figura inverosimil; todo o capítulo, que começa na página 66, entre Maurício e Glicério (como um outro que historía as relações de Maurício e Jacó) desenvolve-se no ar, perturba a sequência do romance e torna-se insuportavel pela insistência e pelo artificialismo; em Teresópolis, o roubo de Bob dá lugar a um arremedo pouco feliz de romance policial; em algumas ocasiões — é verdade que muito raras — um tom de panfleto ou de desabafo (personagens chamados de "cretinos", "imbecís", etc.) produz certos trechos que não estão só abaixo do romance mas da própria literatura.

Todas estas depressões e quedas se verificam, como já assinalei, porque personagens, acontecimentos e situações se afastam da linha principal do romance. Esta linha principal que sustenta *Inocentes e Culpados* — que representa tudo o que há de mais vivo e de mais consistente no romance — é a história de Emílio e do seu drama psicológico. E' um personagem, Emílio, que significa luta interior, inquietude, desespero. Um personagem que carrega, agudamente, o trágico conflito do "ser" e do "parecer". Um desses seres complexos, divididos, "ilógicos", que constituem os tipos ideais dos heróis de romance, a partir de Dostoievski. Os homens simples, os homens-inteiros, os "bem-pensantes" passarão talvez indiferentes através desta página atormentada e infeliz. Colocar-se-ão diante de Emílio com aquela mesma atitude de indife-

rença ou incompreensão dos outros personagens, seus companheiros de romance. Homens de outra raça, porem, os que se debatem em conflito com a vida dos outros e com a sua própria, os que se sentem dilacerados em equações de conciência, os "loucos", estes compreenderão aquela apaixonante curva de destino que Emílio realiza da pensão Alcoforado para o interior de um convento. E' a curva de um homem que não podia se sentir nem satisfeito, nem tranquilo, nem feliz. E para este estado de espírito só concorriam o seu temperamento e o seu carater. Enquanto a vida se encarregava de fazê-lo feliz e normal, de dentro da sua alma irrompiam forças que o faziam diferente e desgraçado. Era um desses seres que sofrem com a sua própria miséria e com a miséria de todos os homens. O mundo exterior, os problemas de conciência, as solicitações instintivas da carne constituem o que o romancista chama "os tormentos de Emílio". Ao seu redor, só vê conformismo e adaptação: homens para os quais todas as coisas acontecem e passam como se lhes fossem indiferentes; Dr. Silvio e D. Júlia, que constroem a sua reputação e a sua prosperidade sobre um crime, do qual acabam por não mais se lembrarem sequer; Faial praticando o bem e o mal, com a mesma naturalidade, como se um e outro nada significassem; outros, piores, comendo, dormindo, divertindo-se, mentindo, roubando, matando, insensiveis todos à realidade da conciência. Diante destas criaturas que lhe parecem mònstruosas e que, por sua vez, o julgam anormal e louco, Emílio sofre e se dilacera em problemas morais. A sua decisão de abandonar a mulher, o filho, os amigos, toda a vida exterior, para se tornar frade, apresenta-se, assim, como o mais natural e mais lógico dos desfechos. Não se trata, no caso, de uma solução católica do romancista, que se conduz, neste particular, com um máximo de sobriedade, de imparcialidade, de pudor intelectual. Trata-se, isto sim, de uma solução

humana e romanescamente lógica. Para Emílio só dois caminhos resultavam do seu destino: o suicídio ou a Igreja, a destruição da vida natural ou a transcendência em Deus.

Precisamente os trechos que descrevem este drama de Emílio representam o que chamei a parte positiva de *Inocentes* e *Culpados*. Começam na página 20 e vão até a 24, interrompem-se depois, voltam espaçadamente algumas vezes adiante, intensificam-se no capítulo "Os tormentos de Emílio" — principalmente da página 290 a 316, em que o livro atinge a sua maior altitude —, interrompem-se novamente na página 341. O capítulo final do livro — "O mundo sem Emílio" — ainda prolonga, de uma certa maneira, esta "atmosfera", pois se destina a mostrar um mundo que continua na sua tranquilidade, sem que Emílio esteja presente para perturbá-lo com o seu desvario e com a sua grandeza.

Nos demais heróis do romance, não encontro nenhum outro que tenha esta mesma vitalidade e esta mesma resistência. Faial é um personagem muito simpático e muito agradável, mas muito exterior e muito mutilado na sua fisionomia de conjunto. Aquele seu discurso no Teatro Municipal — no texto completo, entre aspas — é de um mau-gosto constrangedor e espanta tanto pelo personagem inteligente e nada ridículo que é Faial, como pelo romancista, qualquer que tenha sido a sua intenção neste caso. Maurício — um céptico com pretensões a super inteligente mas, na verdade, um pobre antiquado — não tem graça nenhuma quando parece viver exclusivamente para o seu "espírito" e a sua "verve". As suas pilhérias, as suas blagues, os seus paradoxos, os seus trocadilhos são bastante duvidosos e inteiramente destituidos de finura e de malícia. Um simples que pretende ser terrivel. Enfim, D. Júlia, Dr. Silvio, Militão, Maninha, Felício, etc., são figuras bem secundárias, ora mais definidas numa cena, ora mais constrangidas em outras, todas com umas vidas que não

me parecem nem completas nem nos moldes dos grandes personagens de romance. Estou certo que nenhuma delas — e talvez que Emílio tambem, mas por outros motivos — alcançará esta existência independente que se prolonga alem do proprio romance, transformando-se o personagem numa categoria de ser vivo ou de entidade simbólica.

Creio, porem, que as deficiências que encontramos em *Inocentes e culpados* são menos do seu espírito do que da sua expressão. Menos de idealização do que de estilo. E dizendo "estilo", neste caso, quero dizer realização. E' certo tambem que no romance realizar não é a mesma coisa que compor. *Inocentes e Culpados*, por exemplo, é um romance regularmente composto, mas só incompletamente realizado. Darei com *Guerra e Paz*, de Tolstoi, o exemplo de um romance composto de maneira irregular mas realizado integralmente. Igualmente, do estilo em si mesmo — do estilo como "forma" — poder-se-á dizer que não atingiu em *Inocentes e Culpados* aquela variedade, aquela precisão, aquela intensidade que são especialmente próprias do romancista. Há aquí palavras demais, adjetivos demais, frases demais. Embora o sr. Gilberto Amado seja geralmente considerado um estilista, quero dizer que a parte da sua obra que menos me agrada é o seu estilo, sempre brilhando pelos tons menos consideraveis da oratória e da retórica. Porque o estilo (um estilo que deve, na sua perfeição, estar sempre "presente" mas dando a impressão de "ausente") representa no romance um papel fundamental. O autor deve transmitir a impressão de que não está escrevendo, mas realizando, afim de que o leitor, por sua vez seja empolgado pela impressão de que não está lendo mas vivendo. Por isso é que Stendhal folheava todos os dias o Código Civil; para se exprimir num estilo que faz o leitor sentir primeiro o romancista, no seu estado de naturalidade e pureza, e só depois, com um propósito deliberado, o estilista e o escritor. E' uma naturalidade que resulta da concentração interior, da disciplina

literária, da integração do romancista no seu assunto e nos seus personagens. E certamente do estilo, da expressão, da realização formal é que decorre muito desta sensação de obra incompleta e inacabada com que fechamos *Inocentes e Culpados.* Ficamos insatisfeitos, na certeza um tanto desesperada de que não estamos recebendo toda a mensagem do romancista, porque alguma coisa de essencial está escapando e fugindo das suas mãos no minuto misterioso de comunicação entre o criador e a sua obra.

V

Numa das reuniões literárias da rua Clauzel, onde conversavam Guy de Maupassant e os seus amigos, Charles Lapierre, diretor de *Nouvelliste,* contava, certa vez, uma esquisita história da vida real que arrancou do contista este projeto: — "Beau sujet de nouvelle, n'est-ce pas?" Mas todos afirmaram o contrário: — "Non, sujet impossible". Com este "assunto impossivel", porem, Guy de Maupassant realizou *La maison Tellier.* E' este um pequeno episódio que se vem colocar dentro do mundo de reflexões e de acontecimentos formado através dos debates sobre o que é e o que não é um assunto de romance ou de qualquer outra forma de arte. Ainda neste caso, como em todos os outros, a teoria não significa mais do que uma parte da realidade, que ficaria mutilada sem o complemento necessário da prática e da realização. Teoria que deverá ser bastante movel, eclética e complexa para suportar todas as surprezas e todas as fantasias da criação artística. Por isso é que a filosofia da arte não deve ser nunca anterior mas deve ser sempre posterior à obra de arte; a filosofia da arte ha-de ser mais uma conclusão do que uma tese.

O que é e o que não é assunto de romance — eis um tema que vem sendo discutido há mais de cem anos com

uma insistência verdadeiramente apaixonada. Os romancistas, porem, com as suas obras, colocaram o problema de um modo diferente, de um modo, ao mesmo tempo, muito facil e muito dificil, muito simples e muito complexo, que se poderia resumir nestas palavras: todos os assuntos são e não são possiveis de realidade romanesca. Em palavras semelhantes, por exemplo, uma grande figura do romance moderno, Virgínia Woolf, resumiu o problema: "O assunto próprio do romance não existe; todo assunto constitue o assunto próprio do romance." E Virgínia Woolf não fez só uma afirmação teórica a respeito desta possibilidade de todos os assuntos; os seus romances documentam concretamente a sua afirmação. Muitos outros romances antigos e modernos documentam igualmente este carater relativo da oportunidade e da importância do "assunto" numa obra de arte.

O que se conclue, portanto, é que um tema de romance se encontra sempre no romancista e nunca no tema em si mesmo; e que a reprodução fiel, exata e fotográfica da realidade exterior não chega, de modo nenhum, a constituir um romance. Esta é uma verdade banal mas constantemente desvirtuada ou esquecida. Devemos, assim, partir, da repetição de que todo romance está no homem: ou está no homem voltado para dentro de si mesmo (romance psicológico), ou está no homem voltado para o exterior (romance naturalista). Raro o romance, e este será o romance completo ou perfeito, que se apresenta num duplo carater naturalista e psicológico. E digo que o romance naturalista ainda está no homem porque ele se forma pela incorporação da realidade exterior na pessoa do romancista. Romance naturalista não é uma *cópia* da natureza. O próprio Zola definiu a obra de arte como sendo a natureza vista através de um temperamento. Uma natureza, portanto, que foi transposta para dentro do homem e transformada pelo seu temperamento e pela sua personalidade.

E só assim se explica que um tema de romance seja bem pouco para a realização de um romance. Um verdadeiro temperamento de artista poderá criar a sua obra de um quasi nada; de uma maneira essencial, a obra toda já estará dentro de si mesmo. Pensar o contrário seria admitir um temperamento mediocre ou vazio realizando um romance pela simples utilização de um assunto poderoso, o que nunca sucedeu em tempo nenhum. Ou a "documentação" sendo suficiente para que uma obra de arte exista e se movimente. A história da literatura está cheia de romances com enredos importantes que se corromperam e se tornaram inuteis nas mãos de maus romancistas, como está cheia de romances com enredos pobres e insignificantes que se engrandeceram e se valorizaram nas mãos dos verdadeiros romancistas. Acima dos dois casos, estará a união mais feliz e mais rara de um grande assunto e de um grande romancista.

*

Fazenda, do sr. Luiz Martins, e *Um homem dentro do mundo*, do sr. Osvaldo Alves, documentam, com muita propriedade, o que estou escrevendo; e aproximo estes dois autores e estes dois romances precisamente pelo que há entre eles de diferença e de oposição. *Fazenda* é um romance neo-naturalista; *Um homem dentro do mundo* é um romance psicológico; *Fazenda* se construiu sobre um assunto importante; *Um homem dentro do mundo* se desenvolve quasi sem assunto nenhum; *Fazenda* é um mau romance, ou peor: é um romance falhado; *Um homem dentro do mundo* é um romance excelente. Creio que de comum entre os dois autores só existe a idade, pois ambos, ao que parece, pertencem à geração dos trinta anos; ambos, nos seus livros, revelam a sua mocidade, embora através de modalidades diferentes. Mas emquanto o sr. Osvaldo Alves lança agora o seu primeiro romance, sendo um nome desconhecido, que

nunca encontrei em nenhum jornal ou revista, o sr. Luiz Martins é um autor de vários volumes, com um nome que encontramos constantemente na imprensa e nas publicações literárias.

A partir do prefácio, comecei a ficar inquieto diante do romance do sr. Luiz Martins. Um sub-título explicava que ele pretendia ser "o drama da decadência do café". O prefácio vinha explicar em que sentido o romancista tinha a percepção deste drama. Esta percepção é a mais falsa que se possa imaginar; é um ideal de romance no seu tipo mais primário e menos consideravel. O sr. Luiz Martins parece certo de que fazer o "romance do café" exige apenas uma disposição de ânimo como a do sociólogo e a do economista que fossem estudar um problema com a objetividade e a distância que são próprias destas disciplinas. E tudo que há de mais inaceitavel em *Fazenda* provem originàriamente desta falsa concepção do romance. É verdade que o estilo é de uma fraqueza lamentavel e o "documentário" de um primarismo quasi infantil. Mas, ao contrário do que julga o Autor, não creio que sejam estes os principais defeitos do livro. O estilo é sempre uma consequência do pensamento, pois toda idéia já se exprime na sua própria forma. O "documentário", por sua vez, não chega a ser nem uma vantagem nem uma desvantagem, nem uma qualidade, nem um defeito, nem um argumento de defesa nem um argumento de oposição. Porque é certo que uma documentação não valerá por si mesma, mas pelo destino que um autor imprima à sua existência. No romancista, este destino é o de viver e sentir esta documentação no interior da sua realidade mais profunda. Que adiantaria a documentação de *Salambô* nas mãos de alguem que não fosse um romancista como Flaubert?

O sr. Luiz Martins, por exemplo, observou diretamente uma fazenda de café em São Paulo, estudou os seus costumes e as suas figuras humanas, documentou-se fartamente

para o seu livro. Os resultados que obteve, porem, não correspondem absolutamente ao esforço da sua observação. O romancista encontrava-se diante de um assunto poderoso e cheio de sugestões, mas que se perdeu e se tornou inutil na sua realização. O romancista não o viveu, não o sentiu, não o trazia dentro de si. Entre o autor e o seu tema não se realizou aquela fusão que é toda a unidade orgânica de uma obra de arte. Pódemos contemplar o autor de um lado e a fazenda de café do lado oposto; o autor observando, anotando, escrevendo, agindo sobre seres e objetos que estão fora da sua pessoa. Tudo se processando no exterior e na superficie, como se autor e tema fossem duas entidades estranhas e distantes. Esta posição de autor seria talvez indicada para um sociólogo ou para um economista; e como era diferente a posição do sr. Luiz Martins, o seu livro nem se tornou uma obra de ciência social nem se tornou uma obra de literatura. *Fazenda* tornou-se um romance vagamente descritivo e inteiramente convencional. O que lhe falta, sobretudo, é o espírito do romancista, sem o qual o romance fica sendo um simples exercício de repetição mecânica. E *Fazenda* não conseguiu se afastar deste caráter de repetição que vem sendo um elemento constante e fatal na literatura brasileira. O que se vê, habitualmente, é um autor realizando não a obra da sua personalidade, mas a obra que está na moda da imprensa ou dos leitores. Apenas, no caso do sr. Luiz Martins, sucedeu que a moda já passou. Da forma de romance que o fascinou só ficarão, na literatura, os verdadeiros criadores, os romancistas que têm realmente o que contar e o que exprimir.

Procuro verificar, afinal, que impressão me ficou na memória do "drama da decadência do café" através deste romance que procura ser muito explicativo e muito demonstrativo. Verifico que não me transmitiu impressão de espécie nenhuma. Encontro, muitas vezes, os preços do mercado do café, os cálculos das suas safras, os salários dos trabalhadores, mas não sinto, em qualquer ocasião, o drama

ou o romance do café. Nem mesmo chego a perceber nítidamente um certo problema de mobilidade social que o autor parece disposto a sugerir. Os personagens do livro não o sentem, tambem, como haveria de ter sido, com certeza, um dos propósitos do romancista. Personagens, como Maria Clara ou João Paulo, perdem-se em simples traços de linhas vagas e imprecisas. Todos, aliás, se perdem na mesma indistinção e na mesma falta de caracterização. Quanto ao estilo do sr. Luiz Martins, acredito que a transcrição deste pequeno trecho seja suficiente como elemento explicativo e definidor: "De noite o vento chegava. De primeiro vinha meio sem graça, banzando à toa na primeira escuridão que se formava. Logo arranjava intimidade, perdia as vergonhas, principiava a dansar feito maluco, gritando e rindo ao mesmo tempo. O piano de Maria Clara emudecia, ela ia para o quarto. João Paulo era só aquele jeito sombrio e triste."

Enfim, para ser mais exato, devo afirmar que não considero *Fazenda* própriamente um romance; é uma reportagem sobre uma fazenda de café em São Paulo. E uma reportagem sem a agilidade, a movimentação e a plasticidade que fazem o encanto desta forma jornalística.

* * *

Ao contrário do sr. Luiz Martins, o sr. Osvaldo Alves não é um romancista da raça dos simples. Não procurou, como o seu colega de *Fazenda*, nenhum assunto exterior, nenhuma documentação, nenhum problema social. O sr. Osvaldo Alves encontrou o seu romance na sua própria vida interior; na sua inteligência, na sua memória, na sua imaginação. Realizou, assim, um dos romances mais interiorizados, mais introspectivos, mais analíticos da nossa literatura moderna. *Um homem dentro do mundo* poderá sempre ser lembrado logo abaixo de um romance como *Angústia*, do sr. Graciliano Ramos. Mas não quero esquecer,

desde logo, o que há de incompleto e de mutilado no romance do sr. Osvaldo Alves, voltado, apenas, para uma face e um aspecto da realidade romanesca; ou uma certa vacilação e uma certa imprecisão, quebrando, às vezes, a unidade do seu estilo; ou ainda toda aquela cena melodramática e inutil do fim do capítulo 27, cena de um sentimentalismo equívoco, que se choca com o equilíbrio e a sobriedade de todas as outras.

O romance do sr. Osvaldo Alves explica-se todo no seu título simbólico e sugestivo. Um homem — o romancista, um ser humano qualquer, o personagem chamado, no livro, Christiano — encontra-se no centro do mundo, embora vivendo numa pequena cidade do interior de Minas Gerais. Todo o romance — escrito na primeira pessoa, em forma de confissão — é um longo monólogo de Christiano, uma espécie de diário dos seus sentimentos e das suas recordações, dos seus devaneios e das suas lembranças. E' sobretudo a revelação de um carater, realizada numa forma incisiva, desesperada, às vezes cínica, mas sempre dolorosa e comovente. Um drama da miséria da natureza humana que se torna menos miseravel pela sua apresentação em forma dramática. Por isso, a leitura deste romance recordou-me, muitas vezes, o *Journal* de Amiel, sobretudo aquela página em que o solitário de Genebra define a vida da conciência diurna e a vida da conciência noturna. A conciência diurna é leve, superficial, exterior; a conciência noturna é profunda, densa, misteriosa. Pela conciência noturna o homem se coloca diante de Deus e de si mesmo; pela conciência diurna, o homem se coloca diante dos outros homens e da sociedade. A conciência diurna, por exemplo, é aquela que presidiu o romance do sr. Luiz Martins; a conciência noturna é a que está sempre presente no romance do sr. Osvaldo Alves.

Mas não foi só por intermédio desta página que sentí a sombra de Amiel baixar sobre este romance que tanto

está me interessando e que tanto está repercutindo no meu espírito. É que encontro nele o mesmo problema espiritual e moral que encheu a vida toda de Amiel, que encheu todas as páginas do *Journal Intime.* Não estou, parece inutil explicar, comparando o sr. Osvaldo Alves com Amiel, o que não seria impossivel de imaginar numa cidade em que o sr. Tasso da Silveira, impunemente, entrega-se ao luxo das comparações mais ridículas e desconcertantes. Não comparo, pois, mas sugiro, apenas, a existência de uma mesma preocupação espiritual, embora o sr. Osvaldo Alves ainda se encontre no primeiro plano de uma longa escada que Amiel foi o único a descer até os últimos degraus.

O que é certo, porem, é que o sr. Osvaldo Alves tem uma conciência noturna; e *Um homem dentro do Mundo* é uma expressão desta conciência vigilante e desesperada. Atravessa estas páginas a mesma angústia de todos aqueles que se debatem entre o pensamento e a ação, entre o passado e o futuro. Os homens de ação e de vontade não podem ter uma memória muito ativa nem uma conciência muito vigilante. Os que se detem no pensamento e na memória acabam impotentes e paralisados pela própria memória e pelo próprio pensamento. A memória é um instrumento contra a vontade; o pensamento, uma força negativa contra a ação. Christiano, de *Um homem dentro do Mundo,* é um exemplar humano deste dualismo fatal. Cristiano não tem própriamente presente. Nada de consideravel acontece na sua vida de homem impotente e inativo. Sua vida está na sua memória, nas suas recordações, nos seus devaneios. No seu passado e um pouco nos seus vagos sonhos para o futuro. A principal originalidade do sr. Osvaldo Alves foi a de haver realizado um romance de *pensamentos* e não de *acontecimentos.* Todo o mundo interior só é percebido através da repercussão que se prolonga sobre a alma atormentada e inquieta de Cristiano. Os acontecimentos e as pessoas concretas — Raquel, Nilsa, a própria Ana, os dias de tra-

balho no Rio, etc. — são mais sugeridos do que afirmados. Os sentimentos mais fortes como as sensações mais duras — o amor, o trabalho, a fome — só aparecem através de uma refração dentro da memória. O romance acaba por operar sobre recordações de outras recordações. Não se obtem, talvez por isso, nenhuma sensação objetiva de tempo ou de espaço. Os dias são iguais, os dias são eternos. O passado está muito para trás e o futuro muito para frente. Entre os dois, o presente é um vazio. Ao lado desta indeterminação de tempo e de espaço, encontramos a indeterminação espiritual do homem. Este conceito de indeterminação, de irresponsabilidade, de concepção calvinista da vida, é outro aspecto fascinante mas perigoso de *Um homem dentro do Mundo.* Num livro doutrinário, eu o discutiria; num romance, limito-me a fazer a sua indicação e a sua exegese.

Muitos outros são os problemas psicológicos e morais que se encontram sugeridos ou subentendidos no romance do sr. Osvaldo Alves. Duvido mesmo que este autor tenha a conciência exata de tudo o que se pode sentir e interpretar nas suas páginas, o que não diminue, de maneira nenhuma, o valor do seu livro. Pois o verdadeiro artista nunca domina ou conhece inteiramente a sua obra, sempre ultrapassada nos seus projetos e nos seus planos, por efeito de uma inevitável irrupção do superconciente e do subconciente no momento da criação. No romance do sr. Osvaldo Alves, o que mais me impressionou, realmente, foi a sua capacidade de se abandonar dentro da sua obra; e foi tambem, por força deste abandono, o que se pode pressentir e adivinhar para alem do próprio romance. O que estou elogiando, portanto, em *Um Homem dentro do Mundo,* é muito mais o romancista do que o romance. Tarefa possivel para todos aqueles que sabem ler um livro mais no seu *espírito* do que nas suas *letras.*

O caso do sr. Claudio de Araujo Lima (*Babel*, Rio, 1941) é ainda o de um assunto que resultou inutil e inaproveitado. É certo que existe em *Babel* um material de romance, mas para ser utilizado por alguem que seja um escritor e um romancista, entidades que, infelizmente, não pude encontrar em nenhuma destas páginas do sr. Araujo Lima.

Tambem o sr. Darcí Azambuja (*Romance antigo*, Porto Alegre, 1941) debate-se, com algum esforço e nenhum resultado, dentro de um tema histórico e sugestivo. O seu romance, vitorioso num concurso oficial de literatura, não apresenta o menor interesse ou significação. Contudo, o sr. Darcí Azambuja consegue se manter num certo equilíbrio intelectual, colocando-se, por isso, muito acima do sr. De Sousa Júnior (*Um clarão rasgou o céu*, Porto Alegre, 1941), tambem do Rio Grande do Sul. E' que o sr. De Sousa Júnior, como romancista, ainda se acha na idade da pedra lascada. Enquanto o sr. Bráulio Xavier (*Vidas em tumulto*, Rio, 1941) permanece, eufóricamente, na idade eterna e sempre renovada da sub-literatura.

Mas tanto o sr. De Souza Junior como o sr. Braulio Xavier poderão se consolar sabendo da existência do sr. Álvarus de Oliveira (*Romance que a própria vida escreveu*, Rio, 1941), que, há muitos anos, vem tentando penetrar na vida literária por intermédio de uma publicidade duvidosa e equívoca. Porque o sr. Álvarus de Oliveira não está só à margem da literatura; está à margem do próprio senso comum que é a última coisa que um autor tem a perder. Ou que é a primeira que tem a conquistar.

CAPÍTULO V

A FAMÍLIA MANSFIELD

PARA definir a tendência dominante num grupo de novos e jovens contistas brasileiros, o sr. Valdemar Cavalcanti encontrou uma fórmula muito justa e muito feliz: "a família Mansfield". Os que compõem a família Mansfield, em geral, são rapazes e principiantes que procuram o conto de uma determinada espécie, repetida em todos numa maneira particular e uniforme. Parecem uma seita: reconhecem-se logo nas primeiras palavras, estão unidos por laços invisiveis à primeira vista mas muito firmes, mostram-se animados de uma fé vivíssima num escolhido ideal literário e humano. E' possivel até que alguns deles não tenham lido nunca Katherine Mansfield nem sentido diretamente a sua influência. Katherine tornou-se uma especie de "atmosfera" que anda dentro do conto brasileiro sem que os autores se empenhem pela sua presença. Um deles, vi-o, numa livraria do Recife, procurando um livro qualquer da escritora inglesa porque todos estavam a dizer que ele era um dos seus discípulos mais fiéis... Pouco importa, porem: a familia Mansfield tem filhos e netos, parentes diretos e indiretos, descendentes legítimos e bastardos.

Mas, afinal, o que caracteriza ou o que deveria caracterizar esta família Mansfield? Antes de tudo a preferência pelo conto; e depois, no conto, certos atributos particulares de técnica e de espírito: ausência ou presença muito diluida de um enredo; delicadeza, sutileza e finura no tratamento de todos os assuntos, mesmo os que parecem mais cruéis ou mais trágicos; uma suavidade e leveza de tons que atingem o poético pela superfície das coisas; extrema

simplicidade de estilo, sempre direto e claríssimo; mais subjetividade do que objetividade nos fins a atingir; elementos psicológicos e sociológicos entrosados, aparecendo, porem, mais por sugestão do que por afirmação. Estas são, em linhas muito gerais, as características dominantes dos contos de Katherine Mansfield. Para atingí-las, parece inutil dizer, Katherine teve que reunir dois elementos essenciais em todos os autores: a sua personalidade e o seu trabalho de artista. Ou antes: o inato e o conquistado, o dom individual e o patrimônio construido, o natural e o artificial. Pode parecer à primeira vista que são elementos, estes, muito faceis de juntar ou já instintivamente consequentes. Bastará, porem, a obra mesma de Katherine Mansfield para provar o contrário. Pois nem sempre um autor consegue orientar o seu trabalho em harmonia com a sua personalidade. O descobrimento da nossa verdadeira personalidade é qualquer coisa de dificil como uma aventura: mais dificil do que a aventura de descobrir um novo mar ou um novo continente. Quantos autores que realizam não a obra da sua personalidade mas a obra de uma segunda personalidade formada pela educação, pelas idéias dos outros, pelos preconceitos e imitações do ambiente!

Katherine Mansfield — como sucede com todos aqueles que são realmente artistas — conseguiu descobrir a sua verdadeira personalidade, isto é: o que era a sua natureza de mulher e de escritora, o que havia de natural e de irredutivel em si mesma. Sobre esta personalidade pura construiu, então, o que a literatura exige de trabalho, de artifício, de construção. E realmente dramática foi a luta de expressão em que se debateu desde a adolescência — luta que sustentou até os seus últimos dias, quando se arrastava tuberculosa, pelos sanatórios da Suiça. Sentiu desde menina que havia dentro dela qualquer coisa que exigia comunicação artística, mas não conseguia saber como objetivar os seus impulsos. Escreveu pequenas crônicas e páginas soltas; tentou depois o conto na sua ma-

neira mais tradicional, no gênero Maupassant-Poe. O encontro com Tchekhoff deu-lhe, porem, a oportunidade de seguir o seu próprio caminho. Tchekhoff ajudou-a a se encontrar a si mesma. Este descobrimento, no entanto, era um simples ponto de partida. Daí por diante começa a grande luta interior de Katherine, e que podemos acompanhar através do seu diário, das suas cartas, do depoimento dos seus amigos: a luta para atingir o que lhe parecia a verdade literária, vista, no seu ideal, em formas de absoluta naturalidade e da mais completa simplicidade. E exatamente neste ponto é que a contista inglesa se torna mais sedutora. Tudo o que ela escreveu parece muito espontâneo, muito accessivel, muito ao alcance das nossas mãos. O leitor de um conto de Katherine Mansfield sente-se geralmente capaz de fazer outro igual ou em condições semelhantes. Os assuntos e a técnica parecem tão faceis, tão naturais, tão de qualquer um! Katherine, essencialmente feminina na sua arte, coloca muito de traição feminina nos convites sedutores que, sem querer, os seus livros vão provocando por toda parte... Ela seduz, mas não se entrega a ninguem, conservando-se solitária e inconquistavel. Os seus segredos morreram com ela. Aqueles que formam a família Mansfield apresentam os seus aspectos fisionômicos e exteriores, mas nenhum deles obteve a herança completa do seu espírito literário. E' possivel que muitos deles conquistem valor e celebridade, mas serão uma celebridade e um valor que não se identificam inteiramente com os de Katherine.

Em dois pontos, sobretudo, a influencia Mansfield apresenta-se perigosa e desconcertante. Em primeiro lugar porque a maneira Mansfield é extremamente pessoal. Inutil, portanto, tentar o conto dentro desta maneira, caso não se tenha com a sua criadora um parentesco real, isto é: as suas necessidades íntimas, os seus sentimentos particulares, a sua concepção da vida e da literatura. O segundo ponto tem um carater ainda mais importante, porque se

refere aos instrumentos e aos processos de realização. A família Mansfield sofre da tentação de tudo simplificar e tudo facilitar. Nas suas mãos, o conto vai se tornando um devaneio, um desabafo poetico, uma crônica velada. Mas é evidente que se trata de um desvirtuamento do conto que Katherine imaginou e realizou. Ela attingiu a naturalidade contra o que é comumente natural, conquistou a simplicidade vencendo a tentação desta mesma simplicidade, chegou à espontaneidade pelo domínio do espontâneo. Tudo o que na sua arte tem o carater de "facil" constitue a última etapa de um caminho extremamente dificil. A sua simplicidade é um artifício, pois todo artista (segundo o sentido originário e clássico desta palavra) há-de ser tambem um artífice. Por extensão, arte quer dizer artifício. O que habitualmente, dentro da vida, chamamos simplicidade e naturalidade não representam nada em literatura. Simplicidade e naturalidade, na arte literária, só existem realmente como uma conquista e uma criação. E para que o sintamos perfeitamente, basta que afastemos por um momento o sentido depreciativo com que todos nós usamos a palavra "artifício" e tentemos restabelecê-la no seu exato significado. Tudo se esclarecerá imediatamente. Será preciso, pois, não confundir o verbalismo inconsequente e vazio de certos escritores que nem merecem este nome com o artifício literário, que representa, ao contrário, uma condição essencial do trabalho artístico. Quando dizemos, assim, de uma obra que é simples, natural, verdadeira, esta afirmação não nega — ao contário, implica — que seja a expressão de um artifício, de um trabalho de artífice, de uma conquista de artista. Ao afirmar que "ce qui se fait facilement se fait sans nous" — Paul Valéry exprimiu a verdade principal da realidade artística. Creio, porem, que esta verdade não preocupa bastante a família Mansfield. Sempre preocupou, no entanto, Katherine. Lembremos, por exemplo, um dos seus contos, "Psicologia",

que parecem mais vazios de enredo, de intensidade, de assunto, de personagens, de dramaticidade. Este vazio, como se verá, nada mais é do que uma aparência. Na verdade, o conto encerra todos os seus elementos fundamentais, apenas com a originalidade de que são mais sugeridos do que afirmados. E esta situação já nos dá a certeza do que, na sua autora, houve de trabalho, de pesquisas, de experimentações, de concentrações, para atingir os seus fins.

A família Mansfield, no Brasil, mostra-se mais inclinada para os fins que são agradaveis e fascinantes do que para os meios que são penosos e ásperos. E' o que pude depreender da leitura dos livros de contos que me teem sido enviados últimamente. Quase todos os autores destes livros são jovens e estreantes. E' uma circunstância que nos leva a esperar que eles acabem se decidindo a adotar não só a maneira Mansfield, mas tambem os sacrifícios, a paciência, os trabalhos que esta maneira exige dos seus adeptos.

Nem todos os livros de contos de 1940 pertencem, porem, à família Mansfield. Inteiramente estranho a esta tendencia apresenta-se o sr. Mario Cordeiro (*Espaço Vital*, Rio, 1940), que não sei, aliás, onde possa ser localizado como autor. Os seus contos são absolutamente convencionais e nem sequer podem ser considerados como literatura. Na verdade, não são nada: um simples abuso de palavras com a mesma falta de cerimônia com que abusamos de quaisquer objectos de propriedade pública.

Tambem de um convencionalismo vazio e inexpressivo são os contos do sr. Levindo Lambert (*Cambuí*, Belo Horizonte, 1940), que aparece falando em "zigomas salientes", em "movimento frenético de masséteres e bochechas" e outras expressões de idêntico ridículo. Que pode fazer a crítica com semelhantes autores? Evidentemente nada. Contudo, para não deixar inteiramente de

ser gentil, indico estes contos aos leitores das nossas numerósas publicações de literatice suburbana.

*

Já não direi o mesmo dos contos do sr. Francisco Inácio Peixoto (*Dona Flor*, Rio, 1940), que de uma cidade do interior de Minas Gerais envia um livro que deverá ser considerado, no seu gênero, como uma das publicações mais importantes deste ano. Aliás, o nome da cidade mineira — Cataguazes — onde o sr. Francisco Inácio Peixoto escreveu os seus contos, está cheia de recordações literarias. Lá é que se formou e atuou, com repercussão em todo o país, um dos grupos mais interessantes e turbulentos do movimento modernista. Nesta agitação creio que este jovem contista tomou parte, dando os seus primeiros passos literários, embora o livro que vem abrir agora a sua carreira de escritor nada tenha que ver com o antigo militante dos "verdes" de Cataguazes. Em *Dona Flor*, a figura dominante não é a do rapaz do movimento modernista, mas a de um membro da familia Mansfield. E a figura de Dona Flor, no primeiro conto, que dá o nome ao volume, representa a realização mais forte do livro. Tambem este primeiro conto — com as suas figuras e o seu ambiente — é o melhor de todo o volume e de tal forma que todos os outros o repetem e o continuam. Não própriamente, nos enredos, mas nos personagens, nos cenários, nas sugestões.

Ainda mais típicamente representativo da família Mansfield é o sr. José Carlos Cavalcanti Borges (*Neblina*, Curitiba, 1940), que entrou em muitos concursos, venceu alguns e conseguiu um prefácio muito simpático do sr.

Graciliano Ramos. E' curioso que sendo indicado por toda a gente como um mansfieldiano, o sr. Cavalcanti Borges tenha escrito os seus contos sem nada conhecer da contista inglesa. Pois foi precisamente este autor que encontrei comprando, para ler pela primeira vez, um livro de Katherine Mansfield. E' um caso que vem provar o carater indireto e por assim dizer apenas "atmosférico" desta poderosa influência. Mas o certo é que o sr. Cavalcanti Borges apresenta todas as características e deficiências da família Mansfield brasileira. Nesta *Neblina*, sobretudo, é que estive pensando ao escrever as considerações que orientam esta crônica. Pois o sr. Cavalcanti Borges deixou-me indeciso, sem saber se considere o seu livro uma obra de literatura ou uma conversa por escrito. Uma espécie de correspondência íntima para amigos numerosos. Esta a indecisão em que ficamos desde o primeiro conto — "Coração de Dona Iaiá" — constituido de um grupo de cartas que uma simplória senhora do interior vai escrevendo para dar conselhos e notícias ao filho, estudante na capital. Inegavelmente, no conto há uma certa verdade, mas duvido que seja uma verdade literária. Esta dúvida os outros contos se encarregam de transformar numa certeza. Alguns deles, aliás, são simples crônicas ou devaneios líricos, sem que saibamos por onde possam ter a classificação de contos. São páginas tão finas que se quebram constantemente; e num estilo de frases curtas e telegráficas, num estilo tão pálido que ficamos assustados na impressão de que o A. vae desmaiar em cada período... Penso que há nos contos do sr. Cavalcanti Borges uma nota excessiva — portanto monótona — de simplicidade, de timidez, de vazio. Mais do que qualquer outro, este meu amigo pernambucano precisa de literatura e de artifício. O seu livro revela um espírito literário que procura tomar corpo para uma vida mais definida e mais completa.

* *

Outro estreante da família Mansfield é o sr. Miroel Silveira (*Bonecos de Engonço,* Rio, 1940), em cujo livro todos notarão, sem dificuldade, a presença de um verdadeiro talento literário. Quando o sr. Miroel Silveira consegue unir cepticismo e lirismo (v. "O penteado de Mme. Ronet"), a sua prosa atinge a segurança e o equilíbrio dos seus melhores momentos. Por outro lado, é bastante agudo o seu senso de *humour,* como demonstram vários destes contos, especialmente "Estes homens educados na Inglaterra", que, por signal, vem a se tornar de um mau-gosto constrangedor no trecho em que os personagens aparecem depois de mortos. O parentesco do sr. Miroel Silveira com a família Mansfield torna-se evidente nos dois contos que mais me agradaram, "Fuga" e "Encontro". Em ambos, o enredo se concentra na possibilidade de alguma coisa que, afinal, não se realiza. Em outros contos, porem, são as facilidades e as deficiências da família Mansfield que dominam. Por isso mesmo esta estréia é daquelas que nos deixam, apenas, numa expectativa simpática. E numa expectativa que não permite um julgamento pelo muito ou pelo nada que dela poderá resultar.

* *

Já no fim do ano, o sr. Ribeiro Couto, ao lado do romance *Prima Belinha,* publicou um livro de contos (*Largo da Matriz e outras histórias,* Rio, 1940). E' uma obra que nada acrescenta de novo ao nome do seu autor. Creio mesmo, de uma maneira geral, que, em outros livros seus, encontraremos alguns contos que superam todos os de *Largo da Matriz e outras histórias.* A impressão que estes me deixaram é que constituem mais uma obra de

causeur do que de escritor. O que quero dizer é que o sr. Ribeiro Couto é um notavel contador de histórias, um autêntico narrador, mas que estes seus contos fazem o mesmo efeito numa conversa ou num livro. O primeiro conto, por exemplo, poderia ter constituido uma grande página literária se para o seu tema — um tanto ou quanto proustiano — o sr. Ribeiro Couto houvesse empreendido uma realização mais densa e mais profunda. Em "Pai", por sua vez, sente-se um enredo de proporções transbordantes para um conto. O livro todo, aliás, é bastante desigual: enquanto uns contos são excelentes (exemplo: "As moças"), outros são inteiramente inexpressivos (exemplo: "Prelúdio pernambucano"). O que não falta, porem, em nenhum deles é a qualidade fundamental do sr. Ribeiro Couto: a sua capacidade literária de agradar, a sua nota dominante de lirismo e visão poética da vida, a sua concepção amavel e sutil dos fenômenos humanos. E' realmente o sr. Ribeiro Couto a figura mais antiga e mais característica da família Mansfield brasileira.

CAPÍTULO VI

LITERATURA TEATRAL

A propósito de duas peças modernas — *Asmodée,* de Mauriac, e *Bodas de sangre,* de García Lorca — o sr. Augusto Frederico Schmidt falou, há algum tempo, da "eternidade do teatro". Encontrou assim o sr. Frederico Schmidt uma palavra justa e precisa para definir o que há de irredutivel e de permanente na arte teatral. Mas o que importa lembrar, agora, é que esta "eternidade do teatro" não lhe foi sugerida por qualquer peça do nosso país. Tratar-se-á de uma simples circunstancia acidental? Ou de uma disposição snobista do poeta? Acredito que nem de uma coisa nem de outra. O nosso teatro não sugere e nem poderia sugerir a ninguem uma sensação de eternidade; pode ao contrário sugerir uma impressão oposta: de inexistência ou de morte. De inexistência: é o mais exato.

Bem sei que toda a nossa literatura só pode ser estudada num sentido relativo e nunca absoluto. Ou fixamo-la como expressão de um povo e de uma cultura que dão, juntos, os seus primeiros passos, ou teremos que admitir que vale bem pouco. O método comparativo, no domínio universal, não serve para uma história da literatura brasileira. Da literatura comparada, só podemos aproveitar o seu processo de localizar e explicar a influência das grandes literaturas sôbre a nossa; de nenhum modo, o processo oposto. E' que estamos ainda naquele período em que tudo se aprende e nada se ensina. Mas até mesmo neste sentido relativo e de não-comparação universal, que nos permite situar muitos dos nossos poetas e romancistas em posições consideraveis — mesmo nesta ordem parti-

cular de julgamento, somos levados a fazer sobre a nossa literatura teatral um julgamento nada otimista. Quasi não sabemos como explicar a espantosa desproporção que se verifica, no Brasil, entre o genero teatro e todos os demais generos literários. Comparem-se, por exemplo, um Machado de Assis e um Martins Pena, um Raimundo Correia e um França Junior, o sr. Manuel Bandeira e o sr. Renato Viana (este é um dos raros citaveis). A própria comparação já nos parece absurda, independentemente dos seus resultados.

Não quero esquecer, nesta altura, nem o esforço de alguns autores nem os auxílios do Ministro da Educação. Dois ou três escritores — como alguns outros, em egual número, no passado — conseguem atingir um estado de conciência sobre o que é o verdadeiro teatro: o que já me parece um sinal muito alto de inteligência e de bom gosto. Mas só duas situações, e ambas fora dos seus fins, se apresentam para um autor nestas condições: a renúncia ou a transigência. Para as peças que eles desejariam escrever não existem nem público nem atores, pois só as companhias de amadores são capazes, entre nós, de levantar certas peças, como demonstraram, no ano passado, com representações de Shakespeare e Pirandello. No teatro profissional encontro, contudo, uma exceção: a sra. Dulcina de Morais, que até hoje tem perdido o tempo e as ocasiões em papéis muito abaixo das suas possibilidades. E mesmo assim — refiro-me aos amadores — que companhia se lembrou até hoje de representar uma tentativa de literatura teatral, realmente seria, como as *Três tragédias á sombra da Cruz*, do sr. Otávio de Faria? Mas que a responsabilidade do estado depressivo do nosso teatro seja exclusivamente do público, duvido: assistí, no ano passado, a uma representação de Pirandello pelo grupo "*Os Comediantes*", e guardei daquela noite a impressão de que é possivel contar não só com atores brasileiros mas com um público; ao menos com o pequeno

público literário de que dispõem os romancistas e os poetas.

A verdade é que de qualquer lado que fixemos o nosso teatro — lado do autor, lado do ator, lado do espectador — haveremos de encontrar cada um destes elementos em estado lastimavel; cada um deles, porem, contendo em si mesmo exceções e possibilidades. E' o que podemos chamar uma responsabilidade de ordem geral e pouco definida; a responsabilidade não sendo menor nos homens do passado do que nos do presente. Temos autores com possibilidades de fazer literatura teatral, mas ou não escrevem, porque se julgam sem ambiente, ou escrevem o que está abaixo das suas ambições e no nivel das exigências do meio. Os atores, estes são bem pouco culpados: nada podem por si mesmos, na sua categoria de intermediários entre o autor e o espectador. Que neste ambiente assim desfigurado se possam encontrar exceções como a que já citei na figura da sra. Dulcina de Morais — eis um indício de que o ator se pode elevar com os autores e os espectadores. Quanto ao público: uma parte se irrita e se desinteressa do teatro; outra parte aplaude porque o que lhe oferecem é exatamente o que está à altura das suas exigências subalternas.

Como se vê, um circulo vicioso. Autores, atores e público misturam as suas insuficiências, e cada um dos elementos fica certo de que os outros o impedem de uma realização mais perfeita. Todos se acusam e todos se entendem no fim. Em todos os casos, as exceções são vencidas e sacrificadas porque não podem nada contra uma tendência de ordem geral. Volto a aludir à assistência que o sr. Gustavo Capanema está prestando ao teatro: todos julgam benéfica e utilíssima esta intervenção. Ela se destina, no entanto, a proteger e não a criar a arte, como é natural. Os seus resultados — qualquer que seja o êxito desta assistência oficial — nada conseguirão sobre as condições rigorosamente artísticas do teatro,

pois o Estado póde proteger o artista, mas nada pode sobre a arte. Ou lhe dá liberdade, ou mata-a.

O círculo vicioso persiste, portanto, dentro destes três elementos: autor, ator, público. E' evidente que um deles se deve tornar revolucionário para revolucionar os outros dois. E é tambem evidente que só ao autor pode caber essa missão renovadora. E' o único que se acha em condições de determinar os demais, sem que seja, de maneira essencial, determinado por eles. Só uma reação de autores será então uma força capaz de fazer crear um teatro brasileiro.

Criar é a palavra justa. Não estamos, no nosso caso, nem diante de uma tradição interrompida nem diante de uma tradição degradada. A nossa realidade é a de um vazio. O que se chamou teatro em Martins Pena, em França Júnior, no próprio Artur de Azevedo — sabemos que as melhores páginas deste escritor são os seus contos e não as suas peças — não era própriamente uma literatura, uma arte teatral. Era um arremedo, um divertimento, um passatempo de depois do jantar. Temos, portanto, o "nada" como ponto de partida, e essa circunstância pode ser uma vantagem muito importante.

Não me proponho a tarefa de dar conselhos ou indicar caminhos. Creio, porem, que no teatro moderno, que se estava fazendo na França, poderão os nossos autores encontrar um itinerário para a criação de uma literatura teatral entre nós. Neste teatro contemporâneo haviam se empenhado algumas das mais altas figuras da literatura francesa: Mauriac, Claudel, Cocteau. E neste genero, acima de todos, a figura de Jean Giraudoux. Póde-se dizer que foi no teatro que Giraudoux encontrou os seus meios adequados de expressão. Durante muito tempo dera a toda a gente a impressão de um homem em disponibilidade, de um diletante, de um tumultuoso. Na agitação do apósguerra parecia um dos mais indecisos e inquietos. De repente o encontro com o teatro realiza Giraudoux: o artista

encontra a sua arte, o escritor encontra o seu assunto e a sua técnica, o homem domina e ordena a sua inquietude. E segue-se, então, esta obra cheia de segurança, de solidez, de harmonia interior que é a obra de Jean Giraudoux. Não é só um caso pessoal: Giraudoux documenta quanto o teatro é uma arte viva, quanto ele contem de elementos substanciais não só para o público mas para o próprio artista. Para nós, de modo particular, a obra de Giraudoux importa na certeza de que no nosso meio tambem será possivel a valorização do teatro e a sua elevação para um plano realmente literário e realmente artístico.

Nesta ordem, creio que a primeira condição necessária será a de que os homens responsaveis pelo teatro tomem conciência da grandeza da obra teatral. O teatro foi uma espécie de patriarca de todos os gêneros. Dele saíram a poesia e o romance, o ensaio e a oratória, a história e a biografia. Que tenham saido para existências independentes não quer dizer, porem, que o tenham abandonado. Enquanto os gêneros literários tendem para o isolamento e a especialização, o teatro é o único que continúa com a possibilidade de os conter todos numa síntese estética. Teatro é poesia, é romance, é psicologia, é história, é biografia. Tem a sua técnica própria — a sua "forma" — mas se constitue o ápice de todos os gêneros. E' tambem o teatro, de todas as artes, aquela que se destina a alcançar sobre o público a influência mais podèrosa: é a única que se lhe apresenta encarnada em seres vivos e é capaz de transmitir uma sensação física, direta, imediata, da sua realização. Quando um personagem de romance exprime sentimentos de amor ou de ódio, de ciume ou de traição, nós temos que levantar imagináriamente, desdobrando a nossa imaginação, um amoroso, um ciumento, um traidor. O teatro é muito mais completo, pois dispensa a colaboração das nossas imagens. Quando Shakespeare levantava a figura de Otelo, revelava, ao mesmo tempo, o ciume e o ciumento, o homem e o sentimento. E' certo que

Balzac, comparando Grandet e Harpagon, dissera: "Molière fez o avaro, eu fiz a avareza". Mas era um engano orgulhoso de Balzac: ele fez só o avaro; Molière é que fez o avaro e a avareza.

Parece assim imprescindivel que o teatro utilize elementos poéticos e romanescos para atingir a sua forma total. Para que se torne dramático e trágico. O que quer dizer que o teatro precisa colocar-se acima do "episodismo", como sugeria André Gide, há pouco menos de quarenta anos, numa conferência em Bruxelas. (Disse Gide naquele momento: "Le moyen d'arrancher le téatre à l'épisodisme c'est de lui retrouver des contraintes. Le moyen de le faire habiter de nouveau par des caractéres c'est de l'écarter à nouveau de la vie".) Gide falava, no entanto, apoiado pela tradição clássica do teatro francês: a de Racine, Corneille, Molière. Podia falar tranquilamente de uma renascença, com a certeza de que a tradição seria reatada como o foi realmente nos últimos anos. Com efeito: que podiam, contra ela, a comédia de costumes, o *vaudeville* e a opereta? Que podiam, contra os clássicos, um Dumas, um Augier, um Scribe, um Sardou? Mas o nosso problema — o de um país sem tradição teatral — é bem diferente. O que acabou, na França, com Sardou, herdeiro de Scribe, está ainda hoje, entre nós (não no mesmo plano mas muito mais baixo), na ordem do dia. Não temos, portanto, uma tradição a reatar: temos uma revolução a fazer. Uma revolução contra o episodismo, contra a esgotada comédia de costumes, contra as peças de teses interessadas.

Substituindo a preocupação de copiar a vida — o episodismo — o teatro deve "criar" dentro da vida. Os seus meios e os seus fins são psicológicos e não descritivos. E' que em teatro, como em romance, não basta descrever: é preciso "demonstrar" com os personagens em ação. Apparentemente a emoção do teatro é uma emoção "incompleta" e "imperfeita", porque o espectador sempre se lem-

bra de que está assistindo a um "ato" de teatro e não a um "ato" de vida. A grandeza do teatro estará então no seu poder de levar o espectador ao esquecimento desta distinção racionalista. Transformar a emoção incompleta em uma emoção completa e perfeita — esta é, sem duvida, a mais forte ambição do homem de teatro. Será que ele o consegue imitando e copiando a vida? Ao contrário: fazendo o espectador esquecer a "sua" vida habitual por efeito da apresentação da vida em um estado de deformação (toda arte é deformação) e de superamento. Só deste modo o teatro consegue atingir o que se chama "tensão dionisíaca" e que é a sua própria e natural atmosfera: a identificação do espectador com o espetáculo. E' assim pelo menos que a define Pierre-Aimée Touchard, um critico dos mais competentes da literatura dramática: "J'appelle tension dionysiaque cet état où le spectateur se sent lié au destin des personnages si intimement qu'il perd conscience que ce destin n'est pas le sien".

Esta citação leva-nos a pensar no papel que o espectador desempenha na obra teatral. Enquanto o leitor é um ser abstrato e indefinido, o espectator é um ser concreto e presente. O leitor não atua senão indiretamente; o espectador atua como um componente da arte teatral. No entanto, por mais paradoxal que pareça, a verdade é que autores e atores só valorizam o espectador quando não pensam nele. E' preciso fazer o público subir até o plano da arte e não fazer a arte descer até o plano comum em que está o público. Toda arte que não exige um esforço tanto do seu criador como do seu receptor torna-se indigna deste nome. Mas o que vemos, ao contrário, são autores e atores empenhados em dar ao povo o "circo" (e até o "pão") do seu eterno apelo. Até um escritor como Machado de Assis — que sempre se caracterizou por uma absoluta intransigência — procurava, no teatro, sair de si mesmo, evadir-se, para agradar o público. Machado é uma lição num caso e noutro: subsistiu nos romances e nos

contos porque nunca pensou, ao escrevê-los, no "efeito" sobre os leitores; fracassou nas peças porque se manteve preso á obsessão do espectador. Daí se deve concluir que escrevendo só para si mesmo é que um autor consegue escrever para a humanidade. A mesma série de argumentos poderia ser desdobrada na consideração do ator cuja representação ideal é aquela que faz com abstração do ambiente, como se a sala estivesse vazia, como se estivesse representando para si mesmo. Em qualquer hipótese, a preocupação imediata do público desfigura e mutila a personalidade do artista.

A presença do espectador é que torna mais sedutora para o teatro uma outra tentação: a de se tornar moralista, interessado, doutrinário. Nenhum outro gênero se presta tanto para instrumento de combate e de defesa, a serviço de ideologias ou de doutrinas. No entanto, que tristeza e que miséria o teatro de intenções, mesmo de boas intenções! E neste ponto não se trata de um problema só de teatro, mas de toda a arte. Não me conformo que a obra de arte seja qualquer coisa alem de uma obra de arte. Não me conformo que seja um instrumento de doutrina e de propaganda, nem mesmo a serviço da Igreja. E escolho este exemplo porque estou escrevendo em toda a minha conciência de católico.

O teatro de teses resulta tão monstruoso quanto o romance de teses. E creio que não será necessário explicar que arte desinteressada não é arte-torre de marfim. Esta é a arte a margem da vida; aquela é a arte que se identifica com a vida. A vida, ela mesma, tem teses, doutrinas, ideologia? Sabemos que não. E' certo que cada homem resume, em si mesmo, a vida toda; cada homem é a própria vida. E como tambem é certo que cada homem tem uma direção pessoal e inconfundivel, concluimos que a vida tem tantas direções quantas são os homens. O que quer dizer: não tem "uma" direção. Eis porque a arte que se identifica com a vida (com a vida total: orgânica

e psicológica, fisíca e metafisica, natural e sobrenatural) não tem egualmente "uma" direção que se possa constituir uma tese ou uma doutrina. O artista será um revelador da personalidade humana e do sentido da vida mas nunca um instrumento do que quer que seja. Neste sentido, pelas suas condições especiais, gostaria de lembrar um gesto de Henri Bernstein. Mesmo na sua primeira fase, quando parecia um cortejador da popularidade ,nunca Bernstein (cujo teatro está tão cheio de paixões violentas e brutais) fez peças de teses; não o fez nem quando colocou, em *Israel*, o problema central da sua raça. Mais tarde, quando precisou, em defesa dessa mesma raça, tomar uma atitude política diante de Mussolini, ainda alí não utilizou uma das suas peças: escreveu uma carta pública ao ditador. O gesto de Bernstein vale todo um compêndio de estética, todo um debate sobre as relações da arte com a vida. Está claro que um artista, sendo um homem, se sentirá muitas vezes chamado a definir atitudes políticas e religiosas. O veículo, porem, não será a obra de arte num momento em que estará agindo com os seus sentimentos de homem e não de artista. O veículo será o artigo, o panfleto, o livro doutrinário; qualquer documento, contanto que não seja um documento da sua arte.

Que teatro é uma literatura e é uma arte: eis o que não devemos esquecer. Porque penso assim — numa época e numa terra em que os críticos e os escritores, em geral, parecem com o silêncio exclui-lo da sua categoria — é que continuarei a colocar a literatura teatral como um dos assuntos destas páginas. E o que possa parecer pessimismo e desencanto no que escreví agora sobre o teatro brasileiro será antes um ato de realismo e de confiança.

CAPÍTULO VII

VIAJANTES

O espírito do verdadeiro viajante é um espírito de aventura, de poesia e de romantismo. Raramente, no entanto, o livro de viagem terá estas mesmas características. E um nome vem logo à nossa memória como uma fiel ilustração: o de Pierre Loti. As suas viagens foram certamente poéticas e românticas, mas os seus livros permanecem muito longe da realidade forte que os sugeriu, permanecem como sombras esbatidas dos motivos que os determinaram. Ao contrário, o livro contendo o mais perfeito espírito de viagem que conheço não é própriamente de narração e o seu autor não é o que se poderá chamar um viajante a serviço da literatura: *Le grand Meaulnes*, de Alain Fournier. Partir é a palavra — e o sentimento tambem — que enche todos as páginas do *Grand Meaulnes*. Partir, o que quer dizer: tentar uma evasão de si mesmo, desprender-se das contingências de espaço e de tempo, fugir para um ambiente de sonho e de esquecimento. Mas Alain Fournier não era um viajante: era um simples sonhador. Os verdadeiros viajantes — os que partem e andam por um chamado misterioso e renovado da própria natureza — estes geralmente não escrevem livros. A propósito conta Maurice de Fleury, em um de seus livros de medicina, o caso de um maníaco das viagens, uma espécie de sonámbulo que sentia, periódicamente, a necessidade de partir e andar como um judeu errante. Caminhar era a sua única necessidade de homem. Tudo abandona nessa ansia maluca: a sua cidade, a sua família, o seu ofício. Ainda menino ouve, um dia, falar em Valence d'Agen. Um mês depois, sem saber

como, encontra-se nessa cidade. Toda a sua vida será depois uma repetição deste episódio da adolescência. Diante de um sonho ou de um nome geográfico perturba-se todo o seu ser, numa contração incontrolada que o faz partir novamente, abandonando tudo que construira e realizara nos meses de tranquilidade. Nada tem de extraordinário, nada sabe do que está fazendo, ignora o sentido da sua inquietação e da sua mobilidade. Percorre assim quase todas as cidades da França, preso muitas vezes como vagabundo. Passa depois para a Bélgica e a Holanda, donde pensa seguir para as Indias. Demora-se algum tempo em Viena, em Varsóvia, em Moscou. Na Rússia, sem quaisquer documentos de viajante, tomado como niilista, e cúmplice no assassínio do Tzar, fica preso durante quatro meses, escapando, nos últimos momentos, de ser enforcado. Da fronteira russa atinge Constantinopla. Vagabundeia ainda pela Suiça, pela Alemanha, pela Europa toda. Viaja de todas as maneiras, a pé, de estrada de ferro, de navio.

Eis um tipo singular de viajante completo e perfeito. Maurice de Fleury, falando pela medicina, conclue que se trata de um doente, de um sonâmbulo especial, de um fenômeno de automatismo ambulatório. Um maluco, sem dúvida. Falando pela literatura, gostaria de concluir porem que se trata de um poeta, de um aventureiro, de um romântico. Não é certamente a realidade do seu corpo e dos seus nervos o que interessa à literatura mas o espírito do que ele faz e realisa. Estou certo que só um maluco desta categoria poderia escrever um perfeito livro de viagem. Um livro que permanecesse como o exemplar representativo deste gênero literário. Mas tambem estou certo de que nunca este aventureiro maluco escreverá um livro de qualquer espécie. Temos de levantar, por isso, a possibilidade de nunca chegar a existir um livro completo e perfeito de viagens.

O que se constata facilmente é que um livro desta natureza não existe ainda hoje em nenhuma literatura.

Não existe um livro de viagens que seja, num sentido absoluto e superior, um grande livro. E não falo, está entendido, das obras em que a viagem é um simples pretexto, mas daquelas em que se ostenta como a preocupação ou a finalidade predominante. Diante do autor-viajante duas perspectivas se colocam: ou a visão pessoal, subjetiva e arbitrária, ou a visão direta, exata e fotográfica. Ou a nossa personalidade colocada acima da realidade ou colocada abaixo. No primeiro caso, o autor acabará por ser fiel a si mesmo mas infiel ao objeto observado. Fará de uma terra ou de um povo estrangeiro um conceito deformado pela sua visão pessoal já determinada pelos efeitos de uma outra terra e de um outro povo. Haverá, portanto, num livro assim realizado, tanto de fidelidade como de deformação. Por um lado conterá a possibilidade de se constituir um belo livro de literatura; por outro lado, porem, já terá deixado de ser no mesmo momento um livro de viagens, cujo carater principal é a fidelidade. Com o propósito de ser fiel ao objeto observado — segundo caso das nossas suposições — o autor estará obtendo possibilidades para realizar o livro de viagens, mas, na mesma proporção, estará perdendo a oportunidade de construir um livro de arte literária. Ficamos diante de um dilema verdadeiramente desagradavel. Ou a fidelidade, com um livro de viagem; ou a deformação, com um livro de arte literária. Pois a literatura não suporta a fidelidade ao objeto: a literatura é a personalidade humana dominando e ultrapassando a realidade. Não há, talvez por isso, um livro mais fácil de fazer do que o livro de viagens. Não há, pela mesma razão, nada mais dificil de fazer do que um grande livro literário de viagens.

Pela sua facilidade, raramente o livro de viagem conseguirá salvar-se de um certo tom descritivo, narrador e superficial. Acaba por cair constantemente no carater da composição escolar. E' o que se poderá chamar sem

nenhuma prevenção um gênero "menor". O conteúdo e o estilo confundem-se nas aparências puramente exteriores e na contextura fragil das coisas passivas e mortas. Antigamente este gênero literário ainda encontrava maior aceitação pelo relativo isolamento em que viviam os homens e os povos. Os livros de viagens serviam como itinerários e derivativos para aqueles que não podiam sair de casa. Hoje, porem, ao menos nos seus aspectos materiais e exteriores, todas as terras vão se tornando iguais e monótonas. A máquina ofereceu ao mundo um sentido superficial de unidade. As cidades, os edifícios, as ruas — há por toda parte uma fisionomia comum que vai tornando um tanto banal e inutil a antiga aventura das viagens.

Só encontro um meio de se salvar o livro de viagem e não se trata de uma salvação pela literatura pura. Será uma tangente para o estudo social, para a análise e a interpretação, para o espírito crítico. Não podendo se constituir um obra de arte literária, resta-lhe a utilização desse honroso recurso para sobreviver e obter significação. Assim, o livro de viagens deverá ser sempre, não digo uma obra rigorosamente, cientificamente, de sociologia, mas necessáriamente uma obra de espírito sociológico. O que quer dizer que tambem há-de ser uma obra de espírito crítico. E espírito crítico é em geral o que mais falta aos livros de viagens. Aos livros de viagens de autores brasileiros, principalmente. O nosso autor-viajante, em contacto com povos e civilizações mais antigos e desenvolvidos, sente-se sempre tomado da tentação de louvar excessivamente. Quase sempre encontramos, nestes livros, como que um deslumbramento de pasmados, uma admiração ingênua de perplexos, um constante abrir de boca. Um pouco mais de espírito crítico, de capacidade interpretativa, de visão sociológica — eis um elemento necessário para salvar o autor-viajante de uma atitude que a nada conduz alem da declamação e do elogio fácil.

Confesso, aliás, como estou tornando muito ostensivo, que não tenho o mais ligeiro entusiasmo por esse genero literário de viagens. À maneira de Xavier de Maistre, prefiro uma viagem em redor da minha sala, na companhia de um poeta ou de um romancista. Contudo, vejo-me agora levado, como um viajante forçado e contrariado, ao Japão (Cláudio de Sousa, *Impressões do Japão,* Rio, 1940), à Inglaterra (Herman Lima, *Na ilha de John Bull,* Rio, 1941), à Africa (Arnon de Melo *África,* Rio, 1941) e, por fim, através de sete mares (Olavo Dantas, *Gaivota dos sete mares,* Rio, 1940). Esses livros, diferentes e de valores desiguais, se reunem todos numa certa semelhança através do gênero em que estão incluidos. Todos apresentam — em uns mais acentuadamente, em outros em grau menor — certos defeitos comuns e inevitaveis.

O sr. Cláudio de Sousa é o mais entusiasmado de todos estes autores-viajantes. Estou certo que até mesmo um japonês falando da sua pátria seria mais sóbrio e mais moderado. Mas o sr. Cláudio de Sousa começa por confessar que voltou do Japão com a "alma confusa de muitos êxtases miríficos" (*sic*). Foi recebido em audiência pelo irmão do Imperador, recebeu muitas homenagens — banquetes, flores, etc. — sentiu-se muito bem nesta atmosfera de hóspede semi-oficial. Tenho a impressão no entanto de que uma viagem dessas não é muito propícia para o conhecimento de um povo ou de uma nação. O que o sr. Cláudio de Sousa escreveu sobre o Japão parece-me assim não só superficial e apressado como frequentemente o oposto da realidade. O seu propósito dominante é o de exaltar todas as coisas e o de retribuir gentilezas sociais. Muitas vezes elogia no Japão exatamente o que o Japão tem de menos simpático e de menos humano, como, por exemplo, a anulação do que é pessoal diante do que é coletivo. Mas será impossivel acompanhar o ilustre acadêmico com a seriedade que eu deseja-

ria Imagine-se que o sr. Claudio de Sousa fala do homem japonês como de alguem que ultrapassou o cristianismo para executar este novo mandamento: "amar ao próximo mais do que a si mesmo"; afirma que a resignação é o carater fundamental do povo japonês; lembra — oh, eminente acadêmico, que esquisita lembrança! — que não se deve estranhar a obediência japonesa ao Imperador porque ela é comparavel à obediência dos cristãos ao Papa. E' verdade que o sr. Cláudio de Sousa não se preocupa em documentar as suas afirmações. Ajudando-o, creio que um documento não inteiramente inutil será a guerra da China e os atuais pactos totalitários, nos quais o "amor do próximo" e a "resignação" constituem um sentimento dominante Mas onde o livro do sr. Cláudio de Sousa talvez não tenha tanta graça é no seu propósito de comparar os costumes dos japoneses com os dos ocidentais, concluindo já se pode prever de que maneira. Até mesmo o que é diferenciação específica de continentes e de raças ele anota como uma superioridade japonesa. Ninguem ficará indignado porem quando souber onde se situaram as preocupações comparativas do sr. Cláudio de Sousa. Uma delas, nos banhos de piscina: "Antigamente, banhavam-se juntos homens e mulheres. Isto pareceu amoral a muitos estrangeiros. Entretanto assim o faziam os japoneses porque sua alma não era viciada, como a dos ocidentais, na permanente cogitação sensualista". Assunto aliás que dá oportunidade ao autor para uma dissertação favoravel sobre o nudismo. Ainda informa o sr. Cláudio de Sousa a respeito de outras novidades sensacionais, como, por exemplo, que há casas ricas no Japão, que há um Mikado, etc., etc. Ou então transforma-se todo para falar nos "óxidos roazes do olvido do tempo" — expressão terrivel que (não sei se entendí bem) o vulgo traduziria por "esquecimento".

Diante de tudo isso, onde pensará o sr. Cláudio de Sousa que se poderá classificar o seu livro? Por mim não

desejo ser excessivamente severo: acho que se trata de uma inocente, de uma inofensiva mistificação para efeitos socais e decorativos. O sr. Stefan Zweig porem acha que se trata de "un chef-d'oeuvre". Estou certo que entre a opinião do sr. Stefan Zweig e a minha o sr. Cláudio de Sousa não hesitará. Eu tambem não. E tudo se resolverá da melhor maneira, neste mundo de Pangloss. Certamente, no mundo japonês, a solução seria diferente. Eis mais uma virtude japonesa para ser exaltada na segunda edição de *Impressões do Japão.*

* *

O sr. Herman Lima, falando da Inglaterra, refere-se mais de uma vez à sobriedade e à concisão da lingua inglesa. Mas ficamos um pouco alarmados quando nos adverte que entrou no conhecimento de seus segredos por intermédio de Oscar Wilde. E talvez por isso é que o sr. Herman Lima nem sempre se mostra práticamente muito fiel diante daquela virtude de sobriedade e concisão que tão justamente elogia. Duvido que um escritor inglês de categoria chamasse Londres "cidade-mulher", como o faz o sr. Herman Lima. Ou que usasse de metáforas como essa: "O tempo irreverente prega uma peça em regra. Não é decente de facto chegar a Londres, que todo o mundo só admite enrolada de *fog*, com este céu transparente, este mar tão azul como de Amaralina e *este sol irônico espalhando moedinhas de prata na face d'água como o tesouro das sereias posto a saque.*" Ou ainda que escrevesse uma invocação desta espécie: "Londres, Londres — somos desde agora uma partícula infinitésima no tremendo composto humano que amalgamas".

Devo porem esclarecer que este estilo impróprio e desagradavel não é a nota dominante em *Na ilha de John Bull.* Ele só aparece quando o autor se dispõe a fazer digressões e divagações, o que não sucede frequentemente.

Quasi todo o livro está realizado dentro dos quadros tradicionais e conhecidos do livro de viagens: informativo, narrador, documentário. Neste sentido e no seu gênero não tenho dúvidas em afirmar que se trata de uma obra de muito interesse, na qual o leitor encontrará uma visão muito inteligente e muito fiel de alguns costumes e de alguns aspectos da vida inglesa. Aconselho, pois, a sua leitura não tanto pelo seu valor literário, mas pelo seu valor documental: ele ajudará o conhecimento de um povo que hoje mais do que nunca está merecendo a compreensão e a solidariedade do mundo inteiro. O sr. Herman Lima realizou-o com uma riqueza e uma abundância de observações verdadeiramente consideráveis, embora não represente o seu livro nem uma visão original da Inglaterra, nem uma estruturação nova dentro do gênero de viagem. Eu notaria, por fim, que o sr. Herman Lima se detem demais em certos detalhes menos importantes com o prejuizo de aspectos fundamentais da vida da Inglaterra que foram esquecidos ou desprezados. Mas o gosto do detalhe e da minúcia — tão vivo no sr. Herman Lima — tambem é uma virtude de autor-viajante. Quando ele tenta, porem, um exercício geral de interpretação, verificamos que o seu espírito se torna excessivamente simplificado.

* * *

No livro do sr. Arnon de Melo, acho que os três primeiros capítulos contem a possibilidade de um desaparecimento sem qualquer prejuizo. As suas entrevistas com o presidente Carmona e com o ministro Oliveira Salazar não estão absolutamente à altura — com certeza pelas limitações a que se viu obrigado, inclusive a recomendação de nada perguntar — de um jornalista tão agil e tão inteligente. Ao contrário, certos capítulos sobre a África não estão só à altura desse jornalista mas ultrapassam tudo o que poderíamos esperar dele. Realmente o que antes

de tudo quero assinalar no sr. Arnon de Melo é a sua ascensão intelectual e cultural. Encontro, superando o simples reporter dos dois livros anteriores, um autor preocupado com assuntos sérios como o da colonização, com problemas sociológicos, com estudos sociais. E o estilo acompanha toda essa evolução, determinando a criação de certas páginas que me parecem excelentes, pela sua forma e pelo seu conteúdo. O sr. Arnon de Melo não só sabe ver como sabe contar o que viu. E o espírito sociológico com que anima a sua visão e as suas observações salva-o de cair naquela maneira convencional e monótonamente descritiva que é tão constante nos livros de viagens. *África* é certamente uma reportagem, mas enriquecida por um vasto material de estudos históricos e sociais. Encontramos no sr. Arnon de Melo o antigo discípulo do sr. Gilberto Freyre, o jornalista que acompanhou todo um curso universitário de sociologia sob a direção do autor de *Casa-grande & Senzala.* Eu gostaria apenas de ter encontrado em *África* uma maior unidade dentro desta nova altura a que ascendeu o sr. Arnon de Melo . Constantemente deparamos no seu livro com a união híbrida de expressões originais ao lado de lamentáveis lugares-comuns, com preocupações elevadas ao lado de observações de uma mesquinha banalidade, com a sugestão de problemas importantes ao lado de assuntos tão superficiais e tão inuteis que nada mais mereciam além de uma crônica apressada. Vejo tambem que o sr. Arnon de Melo, apesar da sua objetividade, não consegue se salvar inteiramente do louvor e da apologia. Tanto assim que ao fechar o seu livro sinto a necessidade de abrir o *Voyage au Congo*, de André Gide, que me transmite uma visão menos otimista da colonização européia na África. E no caso particular da colonização portuguesa, não recorro ao depoimento de nenhum dos seus inimigos; recorro a Oliveira Martins, citado, aliás, pelo sr. Arnon de Melo, mas não naqueles trechos que julgo os mais importantes e significativos. Trechos que não se aplicam só à

colonização portuguesa, mas a todos os processos de colonização em geral. De qualquer forma, no meio da literatura de viagem, gênero fácil e comum, o sr. Arnon de Melo escreveu um livro que certamente não é comum, embora não esquecendo todos os seus defeitos particulares e todas as precariedades e deficiências do gênero ao qual pertence. Gênero que dificilmente imporá uma obra duradoura e definitiva; e não abro exceção nesta conjectura para nenhum dos livros que estou comentando, nem mesmo para o do sr. Arnon de Melo.

* *

Apesar de ser mais longa a viagem, em *Gaivota dos Sete Mares* não encontro própriamente o que comentar e o que discutir. É um livro que não se afirma nem pelas suas qualidades nem pelos seus defeitos. Nada tem de ridículo, de grotesco ou de extravagante. Tambem, nada tem de interessante, de sugestivo ou de característico. Para a literatura fará o mesmo efeito existindo ou não existindo. Para um julgamento mais objetivo fico a esperar outro livro do sr. Olavo Dantas.

CAPÍTULO VIII

UNIDADE E DIVISÃO

O sr. Otávio de Faria tem o destino do debate. Para ele mesmo a sua obra é uma expressão de lutas interiores que nasceram com a sua personalidade e que se multiplicam dentro da vida. O seu estado é o de uma permanente querela. Ninguem como ele aspira tanto à unidade e ao amor. Ninguem como ele se mutila tanto em movimentos de divisão, de lutas, de ódios. Unidade e divisão: eis o sr. Otávio de Faria. Unidade: o "paraiso perdido" e que ele tenta conquistar com uma violência de alucinado. Divisão: o "inferno" do mundo, no qual se debate e que tenta ultrapassar. Creio que "ultrapassar" — o *dépasser* dos francezes se aplica com mais precisão — é bem a palavra que revela o sr. Otávio de Faria. Era esta a palavra reveladora de Nietzsche, seu mestre, e é tambem a sua. "Ultrapassar" — isto explica o sr. Otávio de Faria, e o que há de dramático, de trágico e de terrivel na sua obra. Vamos desejar que ultrapasse, que vença os seus "demónios", que conquiste a paz, que se reconcilie com o mundo? Uma solução desta ordem iria torná-lo feliz, como homem, mas iria matá-lo como escritor e como artista. Não: é o contrário que queremos. E' o seu destino na literatura que se deve realizar e há-de ser naquele sentido do Evangelho: ele vai perder a vida, em um sentido, para ganhá-la, em outro. E' que passando do "inferno" ao "paraiso", da luta à paz, dos demônios aos anjos, da divisão à unidade — o sr. Otávio de Faria deixaria de ser ele mesmo. E já não teríamos mais a verdadeira mensagem desta figura tão desencontrada, tão tumultuosa, tão cheia de contradições e de mistérios. O seu mundo é o dos desesperos, das angústias, dos demônios, o mundo mis-

terioso de "luz e sombra", onde se debateram os homens da sua raça e que são os seus mestres; um Nietzsche, um Dostoievski, um Léon Bloy. E' alí onde ele está que nós o queremos; nesta posição perigosa onde tudo se perde de um lado para tudo se ganhar do lado oposto.

Já escreví, em outras oportunidades, sobre quasi todos os livros do sr. Otávio de Faria; aceitando uns, repelindo outros, mas sempre deixando muito claro que, ideològicamente, não estamos juntos, e creio ainda — para felicidade dele e minha — que nunca estaremos; repelindo, sobretudo, o que há em livros como *Cristo e Cesar* de erros contra o Cristo e, tambem, contra a origem, a natureza e o destino do homem. Como se vê, para aceitar ou para repelir sempre o sr. Otávio de Faria nos obriga a tomar posição diante dele. O que este autor perigoso deseja dos críticos — uma aceitação em bloco ou uma recusa em bloco — é uma exigência impossivel e com a qual não temos nada que ver; mas o certo é que muito dos seus sentimentos tambem passam para nós, inclusive aquele seu característico signo da "divisão".

Começamos a nossa divisão por separar o sr. Otávio de Faria em duas partes: o sr. Otávio de Faria — romancista, o sr. Otávio de Faria — escritor de outros gêneros. E ainda aqui não tentamos nenhuma união, nenhuma síntese, e isto para que se salve o verdadeiro Otávio de Faria. Mas qual dos dois será o verdadeiro, o romancista ou o outro? Creio que não só o verdadeiro mas o único é o romancista. E acredito ainda que exatamente por ser um romancista é que o sr. Otávio de Faria não é um crítico de importância ou um ensaista político que se possa catalogar numa categoria superior. A função do romancista é exclusiva e por excelência contrária a qualquer outra que movimente ideias. E isto é exato porque no romancista as ideias só se exprimem concretamente, encarnadas em seres vivos. De modo que ou se é romancista, e só romancista, ou se é outra qualquer

coisa, e nunca romancista. (Estou me lembrando, antes mesmo do leitor, de algumas exceções, mas muito raras. Se parecerem demasiado numerosas, vale a pena uma fixação mais atenta nos casos que as representam; na maioria deles a desproporção entre a qualidade dos romances e a qualidade de outros possiveis gêneros ajudará a confirmação daquílo que nos parece, histórica e psicológicamente, um fato de ordem geral.)

O sr. Otávio de Faria é um documento vivo desta exclusividade. Como ensaista e como crítico não só se exprime mal literáriamente, mas é detestavel nas suas idéias: idéias deshumanas e fascistas. Os seus ensaios ficarão, apenas, ao lado dos seus romances, como elementos explicativos de um aspecto da sua personalidade. E de um aspecto, digamos logo, o menos inteligente e o menos característico. Nunca poderá ser um crítico aquele que não consegue separar a sua razão das suas paixões, as suas idéias dos seus sentimentos. Mas será que estas idéias, estes sentimentos, estas paixões não invadem e não intoxicam o romancista? No caso do sr. Otávio de Faria, não; e neste ponto está a sua originalidade e tambem a certeza de que nele o romancista exclue tudo o mais. Vêde o primeiro volume da "Tragédia Burguesa", *Mundos Mortos*. Nenhum sectarismo, nenhum partidarismo, nenhum preconceito de grupo; é a vida, uma sintese de vida, que sobe, de maneira apaixonante, dos personagens e dos acontecimentos. Ao fechar a última página do primeiro romance do sr. Otávio de Faria o leitor não tem própriamente uma conclusão arrogante de autor, mas se sente dominado por sentimentos humanos e por uma série de perguntas inquietantes. Os sentimentos são de anciedade, de dúvida, de temor. Que destino será o daqueles adolescentes marcados pelo mundo e atormentados com os seus problemas mais sérios? Que novos acontecimentos (pensamos na série anunciada da "Tragédia Burguesa") marcarão aquelas almas inquietas que se agitam e se de-

sesperam e se angustiam para atingir um fim do qual alguns deles duvidam ou negam? Sobretudo o gesto da Providência aniquilando Carlos Eduardo — o menos indicado para o golpe da morte — o que ele significará? Que repercussão, alem do desespero e da revolta do momento, terá a morte de Carlos Eduardo no destino dos seus companheiros? Que influência terá na existência de Branco, de Ivo, do próprio Pedro Borges, talvez? Com tantas perguntas podemos dizer que estamos diante de um drama. Mais ainda. Há muita conciencia no sr. Otávio de Faria para que o seu romance seja, apenas, dramático. O seu romance é conciente e lúcido em profundidade. Portanto: trágico.

Já o segundo romance da série cíclica, *Os Caminhos da Vida*, me obrigou a levantar questões não mais dentro dele, mas comigo mesmo. O livro, a principio (sobretudo através do choque entre Branco e o prof. Veloso), pareceu-me político, interessado, moralista, e portanto não — romance. Mas retificamos logo: a luta entre estes dois personagens não é uma luta política de partidos, como temos logo a certeza de que não é deste carater a luta entre Branco e Pedro Borges. O que há entre eles é da essência da arte do romance e se combina, às maravilhas, com o temperamento do sr. Otávio de Faria — o artista da unidade e da divisão. Aquela luta entre Branco e Pedro Borges é um choque de duas gerações, de duas mentalidades, de duas concepções de valores morais e intelectuais. Alem disso, não é com impulsos de ódio que o romancista levanta a figura do professor Veloso, mas com impulsos de exatidão psicológica e de verdade objetiva. E' certo que as nossas simpatias e as nossas preferências ficam com Branco. A preferência, porem, não nasce só do romance mas de nós mesmos, os leitores. E' possivel que certas criaturas prefiram o professor Veloso: as criaturas que o professor Veloso simboliza e representa.

De outro plano, de outra zona muito mais profunda e muito mais séria, é o conflito entre Branco e Pedro Borges. Ligo a este conflito uma excepcional importância porque ele é o ponto central do sr. Otávio de Faria, como homem, do sr. Otávio de Faria, como romancista, e da vida em si mesma, na qual se encontram e se fundem o homem e o romancista. Entre Pedro Borges e Branco a diferença não é só de "gráu" mas de "natureza". Um conflito de duas naturezas humanas, de dois mundos, de duas formas de vida, de dois sistemas de idéias. Sentimo-nos como diante da própria luta entre o Bem e o Mal. Mais uma vez o sr. Otávio de Faria se divide entre a ética e a estética; procura atingir a ética pela estética e a estética pela ética. Fica com o Bem ou fica com o Mal? Fica entre os dois, nas fronteiras entre Pedro Borges e Branco, nesta zona de fogo e de perigo que lembra a posição — desdobrada em outros planos, embora — de Dostoisvski, no meio dos Karamazoff, entre Aliocha e Ivan. Branco sugere Aliocha, da mesma maneira que Pedro Borges sugere Ivan.

Esta comparação esclarece logo que Pedro Borges não é um pobre-diabo, e se o fosse o sr. Otávio de Faria seria um simplista e nunca um romancista cujo carater é a complexidade. Pedro Borges tem a sua grandeza, o seu valor, a sua personalidade. Num sentido quantitativo, ele tem tanta grandeza quanto Branco. Num sentido ético é que estas grandezas se opõem e se repelem. Estéticamente, romanescamente, prefiro Pedro Borges. O que existe nele de demoníaco, de monstruoso, de "homem-Mal" me parece, literáriamente, realizado com mais força e mais arte do que a figura de Branco. Acredito por isso, que só um autêntico romancista seria capaz de se desdobrar assim com esta lucidez. Só um romancista seria capaz de se dividir, estéticamente, entre dois lados opostos, participar de ambos, comunicar a cada um — mesmo ao mais monstruoso — toda a força dos seus nervos e do seu

sangue. O sr. Otávio de Faria está do lado de Branco, com certeza, está identificado com ele, mas como sabe interpretar, compreender e sentir o outro lado de Branco, o lado de Pedro Borges! Fazendo viver os dois personagens, o sr. Otávio de Faria faz viver, trágicamente, tudo o que ele ama e tudo o que ele odeia. O que ele ama é Branco e o que ele odeia é Pedro Borges. O amor e o ódio que se atraem e se repelem: eis a raiz da "Tragédia burguesa".

Sabe-se, aliás, quanto há em Branco de personagem autobiográfico. Aquela infância, no seio de uma familia patriarcal e austera, é a infância do sr. Otávio de Faria. O adolescente que nas aulas já desdenha Cícero é o escritor que mais tarde repelirá, com violência, o riso de Voltaire. O jovem que sente, nas manobras de uma eleição colegial, uma imagem ampliada da vida política do seu país será o criador de *Maquiavel e o Brasil.* O rapaz que anda pelas ruas, madrugadas sucessivas, procurando e perdendo, de cada vez, os mistérios de Deus, será o autor de *Fronteiras da Santidade.* O menino tímido e decidido, alternativamente, que já procura, em vão, ser, ao mesmo tempo, ator e espectador no drama da vida; que já se debruça sobre si mesmo e sobre os seus colegas, mas para se sentir um solitário e um diferente marcado pelo destino — esta alma de fogo que Branco revela é hoje o romancista da "Tragédia burguesa".

Não vamos esquecer, porem, que só identificamos autobiografia em Branco pelo que conhecemos do sr. Otávio de Faria. Afastando por um momento esta lembrança pessoal, chegamos ao seguinte resultado: Branco permanece como um personagem de romance que vive por si mesmo. O sr. Otávio de Faria é um homem e portanto uma criação da vida; Branco é um personagem e portanto uma criação da arte. O personagem servilmente autobiográfico já terá deixado de ser um personagem para ser um boneco descaracterizado; e nenhum

verdadeiro personagem será rigorosamente autobiográfico, pois, enquanto é próprio do homem ser simples e unitário, o que é próprio do artista é ser complexo e múltiplo. Vamos desdobrar, um pouco mais, estas proposições. Se cada personagem de romance é uma experiencia do romancista, concluimos que nenhum personagem é o próprio romancista. Pessoalmente, o romancista, como todos os homens, só tem uma experiência, a *sua* experiência, a experiência de uma só vida que é a sua. É, por consequência, nas aspirações de realizar experiências diferentes — portanto: em "sonhos" e "idéias" — que se explicam os personagens. Podemos, então, dizer: os personagens são e não são o romancista. São e não são dentro desta perspectiva: que todos os personagens se constituem daquelas experiências que o romancista imaginou realizar ou de todas aquelas que repeliu, idealísticamente, ao lado ou alem de sua própria experiência pessoal. E' neste sentido que Julien Green escreve: "Je suis *tous* les personages". E Flaubert: "Madame Bovary, c'est moi". E' neste sentido tambem que Julien Green não é nenhum dos seus personagens e nem Flaubert é Madame Bovary. Igualmente, dentro da mesma ordem de argumentos, o sr. Otávio de Faria poderá dizer: "Branco sou eu". E o crítico retificará: "Branco é e não é o sr. Otávio de Faria".

Uma coisa, porem, é certa: mais uma vez o sr. Otávio de Faria se divide na sua experiência: revela a sua experiência pessoal através de Branco e a sua experiência social através de outros personagens. E por isso é que ele não é apenas o que se convencionou chamar um romancista psicológico e subjetivo; o seu universo não é o do homem isolado, mas o da conciência humana que procura se integrar na realidade, por mais penosa e dificil que seja esta integração. Creio, aliás, que objetivismo e subjetivismo são valores e estados filosóficos que não se ajustam muito bem à literatura e que andamos a aplicar

abusivamente. Gostaria de lembrar, a propósito, que Proust, ele mesmo, o mestre do chamado romance psicológico, foi tambem um objetivo. Gostaria de lembrar que *Du côté de chez Swann* poderá ser considerado, sob certos aspectos, um livro realista. O psicologismo exclusivo e, consequentemente, morbido, foi um artifício da inquietação literária posterior à guerra de 1914. Deu uma ou duas obras originais e sinceras e, depois, se desdobrou em *poncifs*. Não é deste tipo o romance do sr. Otávio de Faria. E' certo, no entanto, que realiza, sob elementos de introspecção, uma obra de analise que só não é a maior do nosso romance — como já se disse, com exagero — porque houve, antes dele, Machado de Assis. E' certo tambem que trabalha e vive sob o signo da inquietação. Inquietação literária? Não. Inquietação humana. Toda distinção está neste ponto: inquietação literária pela literatura é uma coisa; inquietação humana pela literatura é outra coisa. Esta inquietação humana é que afasta o sr. Otávio de Faria, pelo que ha nela de esquemático e parcial, de todas as escolas, e o que o coloca dentro de todas as escolas, pelo que há nelas de humano e de universal. Novamente dividido o sr. Otávio de Faria: romântico, realista, naturalista. Romântico por esse gosto de se confessar, de se revelar nos seus sofrimentos e nas suas alegrias, no seu amor e no seu ódio. Realista e naturalista, mas no sentido total e não convencional desta palavras. Realista que procura não só a realidade superficial dos fenômenos, mas a sua realidade interior e íntima. Naturalista que procura sentir e revelar a natureza completa: a natureza física e a natureza metafísica. E há momentos em que o romancista transcende todas as divisões e todas as multiplicidades para atingir a unidade profunda e perfeita do seu ser. E' como um desses momentos — raros e rápidos momentos — de êxtase e de felicidade extra temporal que todos os homens sentem ao

menos uma vez na vida. Em *Caminhos da Vida* este momento de êxtase, de felicidade, de unidade extra-terrena, é *Geralda*, a ultima parte do romance. *Geralda* é um grande poema, ou muito mais: é o proprio mito da poesia. Momento espantoso de unidade, realizado por um temperamento marcado pela divisão, pela dualidade, por um tremendo signo de contradição e de revolta. Felicidade, sim, mas tambem um novo suplício; a visão momentânea da paz e da unidade para tornar mais terrivel o "inferno" de um mundo que, se permite a existência de Branco, tambem permite a existência de Pedro Borges.

CAPÍTULO IX

DOIS ADOLESCENTES

O que há de mais fascinante na literatura comparada é que ela pode ser uma ciência e uma arte, uma obra universitária e uma obra artística, uma disciplina rigorosa e uma fantasia de ordem pessoal. Eu não vou dizer que prefiro os devaneios e as iluminações que a literatura comparada permite, mas confesso que estas evasões me seduzem constantemente. Para um crítico — sempre prisioneiro de tantos rigores e de tantas exigências — o exercício da imaginação é uma espécie de excentricidade, de fuga, de libertação. Um devaneio destes que me arrebata de vez em quando é o de completar os enredos e os destinos dos personagens de romances. Sobretudo dos romances que não têm princípio e fim, e que são sempre os mais impressionantes. Principío a vivê-los onde os autores os deixaram, superpondo-lhes uma nova história, uma nova realidade romanesca. Outro devaneio que me agrada é o de juntar romances diferentes, de épocas distantes, de escritores inconciliaveis, de planos estranhos. Fazer com que um romance se torne a continuação de um outro que está do lado oposto. Juntar enredos e personagens de romances estrangeiros. Imaginar a reunião de todos os romances num só romance. Dir-se-á que é um exercício arbitrário e destituido de lógica e de razão Concordo que sim, mas a verdade quasi sempre não se encontra nos lógicos, nos racionalistas, nos metódicos. Existe na super realidade poética da imaginação uma verdade muito mais viva do que a da realidade positiva.

Ocorreu-me agora um destes arbitrários exercícios de literatura comparada. Estou suspeitando que poderei unir *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e *Les enfants terribles*,

de Jean Cocteau. E o que há de dificil nesta aproximação é exatamente o que a torna mais sedutora. Existirá realmente alguma coisa de comum entre o provinciano brasileiro do século XIX e o parisiense demoníaco do século XX? Entre a "crônica de saudades" de 1888 e o "*récit*" de 1929? Entre os meninos de um colégio brasileiro e os meninos do liceu *Condorcet?* Entre o desesperado que se mata numa noite de Natal sob a pressão de um exagerado conceito de honra e o inquieto que se intoxica de ôpio e escandaliza París? Aparentemente estes dois livros e estes dois autores se encontram, pois, separados, um defronte do outro. E' certo que ambos estão dominados pelo mesmo problema e pelo mesmo assunto: o da adolescência. Esta semelhança, porem, fica significando muito pouco, porque logo nos lembramos de inúmeros outros romances de adolescência. Por exemplo, os de Dickens e de outros romancistas ingleses mais novos. No entanto, será que poderemos fixar os dois como romances representativos no seu gênero e nas suas literaturas? O de Raul Pompéia certamente que sim. E' um romance expoente, um romance representativo, um romance fundamental na literatura brasileira. O de Jean Cocteau, porem, já não se coloca na mesma posição. Não tem a estabilidade e a duração que só o tempo garante; é um contemporaneo que só suporta juizos precários. Alem disso, é dificil imaginar que Cocteau se torne em qualquer época um autor representativo e clássico. Cocteau significa, por excelência, o tipo do anti-clássico e do anti-representativo; é uma figura de exceção, que só se movimenta no excepcional. O seu romance não se insere na tradição clássica do romance francês, parecendo muito mais de um inglês ou de um nórdico. Talvez que nunca venha a se inserir. Temos o exemplo do seu companheiro Raymond Radiguet — morto em 1923, tendo realizado duas obras extraordinárias de romance poético — que ainda não encontrou na história literária da França o seu ver-

dadeiro lugar. Mais natural, com certeza, seria aproximar de *O Ateneu o Grand Meaulnes.* Alain Fournier é o autor estrangeiro, em que logo pensamos a propósito da adolescência romanesca. Neste sentido é tão representativo na literatura francesa quanto Raul Pompéia na literatura brasileira. Não devemos esquecer, pois, Alain Fournier, nestas notas sobre a adolescência romanesca; não devemos esquecer o romance de aventura que enche de poesia as suas páginas sobre a juventude. Insisto, no entanto, na aproximação de Raul Pompéia e de Jean Cocteau. Estou certo de que só superficialmente se acham separados; de que há uma linha secreta e misteriosa que se poderá descobrir como uma ligação entre os dois. Em três aspectos essenciais, pelo menos, esta linha me parece possível de fixação: 1º) Tanto *O Ateneu* como *Les Enfants terribles* são livros de "confissões". Confissão objetiva no primeiro, subjetiva no segundo. A personalidade dos autores se coloca — ostensivamente no romance francês, discretamente no romance brasileiro — por cima da própria obra. Une-os ainda, neste ponto, a anormalidade dos dois romancistas, que se reflete em todas as páginas. 2º) *Les Enfants Terribles* desdobra e completa *O Ateneu. Les Enfants terribles* é o romance que Raul Pompéia teria escrito se fosse um francês da literatura post-modernista. Não existe nele nenhuma "loucura" da qual Raul Pompéia não fosse capaz. Esta "loucura", porém, não será encontrada diretamente em *O Ateneu* porque Raul Pompéia fez sempre o máximo empenho em resguardá-la e em corrigí-la. O seu ideal era a vida normal, a vida que nunca haveria de ser a sua. Cocteau, ao contrário, nada esconde e nada sufoca do seu tumulto interior. No sentido social em que Raul Pompéia foi considerado um homem honrado, Cocteau não encontra quem lhe conceda uma mínima consideração. E' um cínico que se confessa; que se confessa, sobretudo, em *Les Enfants Terribles.* Talvez que o seu ideal poético seja procurar a suprema

inocência através da suprema degradação. Talvez que a justificação da sua vida esteja na justificação do seu personagem Paul, em *Les Enfants terribles:* "Cette franchise qui ne révélait point de vice, devenait par se bouche le contraire du cynisme et le comble de l'innocence". Jean Cocteau é um Raul Pompéia sem medo da sociedade e da opinião pública, um Raul Pompéia que não abafou no suicídio os seus instintos e a sua loucura. *Les enfants terribles*, portanto, pode ser fixado não só como um complemento do *O Ateneu* mas como uma realização do próprio Raul Pompéia na sua categoria de homem. O fim dramático de *Les enfants terribles* foi o fim de Raul Pompéia na noite de Natal de 1895. 3º) Até mesmo certas oposições entre Raul Pompéia e Jean Cocteau podem ser situadas num plano de aproximação. Quando os fatos e os detalhes exteriores parecem mais distantes, os sentimentos que os animam — a amizade dos adolescentes, a inquietação do sexo, o sentido confuso do amor e da morte — estão a juntá-los subterrâneamente.

Dizendo de Raul Pompéia e de Jean Cocteau que estão colocados por cima de seus livros, fico mais obrigado a falar do que há de pessoal nos dois romancistas do que própriamente das suas obras. Aliás, o interesse da aproximação que estou tentando se dirige todo para esta raiz da personalidade. Os livros só serão fixados sob esta perspectiva, desde que uma crítica objetiva de julgamento já não teria mais significação para qualquer um deles. A dificuldade maior se encontrará na constatação de que tanto Cocteau como Pompéia não são somente dois artistas, mas dois artífices. Uma dificuldade, porem, que se transforma em facilidade quando se consegue distinguir e juntar o homem e o artista. Inutilmente o artista tentará se libertar do homem para construção de uma obra independente. Raul Pompéia conseguirá parcialmente esta separação; Jean Cocteau não a conseguirá em momento nenhum. Tanto *Les enfants terribles* como *O Ate-*

neu permanecem com a categoria de "confissões". Mas tambem permanecem como obras de arte, como obras de artífices, como artifícios. Esta dificuldade complexa é um resultado da complexidade de seus autores. Toda a poesia de Cocteau — já o disse Jean Cassou — se desenvolve no plano do artificial sem perder nada da sua sinceridade pessoal. Toda a obra de Raul Pompéia projeta o seu temperamento, apesar dos seus propósitos de objetividade literária. Raul Pompéia representa uma atitude romântica e Jean Cocteau uma realização neo-romântica. Impossivel será dissimular o que há de preciosistico, de construido, de artificioso num livro tão sincero como *O Ateneu*. O mesmo tom que será encontrado em *Les enfants terribles*. Raul Pompéia não poderia fugir inteiramente aos ideais literários do naturalismo, que eram os vitoriosos no momento em que escreveu *O Ateneu*. Não é certamente um naturalista, mas está marcado pelo ambiente literário do seu tempo. Nota-se em todo o seu romance um certo ideal de fixar a realidade objetivamente. Um ideal que se mutila, porem. Consegue a fixação da realidade, a fidelidade ao real, mas nunca conseguirá se colocar imparcialmente diante dela, de acordo com a norma evangélica do naturalismo. Neste ponto é que Raul Pompéia se revela um anti-naturalista, repetindo exatamente o caso de Flaubert. Descreve a realidade, mas para assumir uma atitude espetacular diante dela: uma atitude de revolta, de sátira, de *humour* desesperado. Jean Cocteau é muito mais moderno na sua posição diante da realidade exterior. Como Pompéia, é um insatisfeito, um anormal, um não-social. Sabe que a sociedade só o aceita como uma excêntrica curiosidade; só o aceita para uma repulsão posterior. "Les êtres singuliers et leurs actes sociaux sont le charme d'un monde pluriel qui les expulse" — esta é uma opinião que ele próprio escreveu friamente. A sua atitude diante da sociedade tambem é de oposição. Esta oposição, porém, se revela não no mes-

mo sentido de Pompéia, mas num sentido muito mais profundo e perturbador. Cocteau "ignora" a realidade. O que quer dizer: desdenha o mundo exterior. Os seus poemas, as suas peças de teatro, os seus romances são abstrações de um desesperado. Coloca-se acima da realidade como um meio de combater a sua tirania absorvente. Em Raul Pompéia, a atitude de oposição social é uma luta direta; em Jean Cocteau, esta mesma atitude se afirma pela indiferença ou pelo desprezo. Jean Cocteau poderia ser o autor desta frase de *O Ateneu*: "... o tédio corruptor que tanto se pode gerar da monotonia do trabalho como da ociosidade". Raul Pompéia, por sua vez, poderia ter escrito esta frase de *Les enfants terribles*: "La journée leur pesait. Ils la trouvaint vide. Un courant les entrainait vers la nuit, vers la chambre où ils recommençaient à vivre."

Já se disse de Jean Cocteau que é uma figura desconcertante. Creio que esta é a palavra definidora para o seu carater e para a sua obra. A mesma palavra que se poderá utilizar para uma definição de Raul Pompéia. Mas certamente Raul Pompéia não é desconcertante no mesmo sentido de Jean Cocteau. Socialmente, Raul Pompéia é um nome respeitado e considerado como o de um honesto pequeno-burguês. Moralmente, é um nome transfigurado e purificado pelo sacrifício. Não se contentou nunca em ser somente um artista no conceito puro desta atividade. Fez sempre questão de se interessar pelas causas de uma sociedade na qual se sentia um estrangeiro e da qual acabou por se afastar violentamente. Quis ser um político, um abolicionista, um patriota, um republicano, um jacobino. Contudo, nada mais era do que um artista. Para aqueles, como Pompéia, que estão marcados pela doença, pela anormalidade, pela loucura, nada mais resta alem do mundo da arte. Qualquer outra atividade será uma mistificação. E a verdade é que Pompéia se viu sempre logrado e mistificado em todas as tentati-

vas que operou com o propósito de fugir da vida artística para a vida social. Só assim se explica o seu suicídio; e é uma dura lição que tenha sido vencido por um miserável como Luiz Murat e por um leviano como Olavo Bilac. No entanto, mais do que um episódio isolado, o que levou Raul Pompéia ao suicídio foi o seu desajustamento com a vida e o seu conflito com os homens. Ele era, ao mesmo tempo, muito forte e muito fraco para um mundo social que só exige o meio-termo e o equilíbrio. Mas saindo da vida pelo suicidio, Raul Pompéia cobriu o seu nome de respeito, ao menos de um respeito convencional. Os dramas pessoais são sempre respeitados. Morreu na mesma linha da vida ordinária: numa atmosfera de inquietação, de gravidade, de ardente seriedade. No interior, a sua vida era outra. Mas esta outra vida o homem social soube sufocar; ela não aparece senão nos seus livros.

Jean Cocteau é desconcertante de uma outra maneira muito diferente. Joga com as coisas mais sérias da vida, subverte todas as normas e todos os princípios, faz dos seus atos uma fonte de contradições e de desvarios. Os homens sociais oferecem todos sobre Cocteau um mesmo depoimento: "Cocteau não é um homem de bem", "Cocteau não é sério". Terão razão com certeza estes respeitaveis julgadores. Mas Cocteau não é sómente um ser social; é, sobretudo, um artista não-social. E tenho comigo que muita gente não leva a sério o artista-Cocteau porque socialmente o homem-Cocteau não é sério. Esta será sempre uma confusão lamentavel. Pessoalmente Cocteau ainda permanece mais desconcertante; e de uma complexidade que deveria deter o julgamento dos seus juizes simplistas. O autor de *Lettre à Jacques Maritain*, numa espetacular conversão ao catolicismo, é o mesmo autor de *Opium*, depois de uma experiência direta que o levou ao hospital; o homem que, numa rua de París, aclamava a paz "mesmo vergonhosa", era o antigo combatente de primeira linha em 1914, companheiro do aviador Garros; o mo-

dernista com Apolinaire, Erik Satie e Picasso será depois o fundador de uma "liga anti-modernista"; o orgulhoso que se diz célebre em París desde os quinze anos de idade é um desesperado e um insatisfeito dentro da sua arte. Figura de duas faces, contraditória, flutuante, incontrolavel. Quando será sincero Cocteau? Sempre, ou nunca? Creio que este problema não é muito importante num caso como o do autor de *Les enfants terribles.* Pois ele próprio já declarou que gostará de ser considerado como um mentiroso que diz a verdade. Está todo, em corpo inteiro, nesta legenda que Raul Pompéia só suportaria num sentido inverso. Mas tudo indica que Jean Cocteau, tendo feito todas as experiéncias, não fará a experiência final do suicídio. Também seria difícil imaginar que o suicídio pudesse torná-lo um autor "serio". e "respeitavel". A experiência do sucídio, Jean Cocteau reserva-a para os seus personagens. O suicídio de Elisabeth é a página mais dramática e mais teatral de *Les enfants terribles.* Pode-se tomar esta página final como uma imagem da última sensação de Raul Pompéia ao sair da vida: "Elisabeth exprimait sa folie en une pantomime grotesque, essayait de rendre la vie impossible par un excès de ridicule, de reculer les bornes du vivable, d'arriver à la minute où le drame l'expulserait, ne la supporterait plus." Raul Pompéia poderia ser um personagem de Jean Cocteau, poderia ser um "enfant terrible". Como romancista, é o contrário o que ele realiza. Em *O Ateneu* nenhum personagem se mata. E' certo que notamos a presença invisivel da morte, mas se afirmando na direção do próprio romancista. Notamos mais ainda que todo o livro está empolgado por um ímpeto de destruição — o mesmo que atravessa *Les enfants terribles* — que vai culminar no incêndio do colegio. Este ímpeto é muito geral e muito forte: visa um mundo inteiro através do internato. O colégio, para Raul Pompéia, é o mundo, é um "microcosmo".

Ele não esqueceu nunca a advertência de seu pai na porta do Ateneu: "Vais encontrar o mundo."

Até a morte, Raul Pompéia ficou sendo o Sérgio de *O Ateneu*; ficou sendo para sempre um colegial e um adolescente. O seu romance, por isso, só poderia ser um romance da adolescência. Tambem num romance de adolescência — *Les enfants terribles* — foi onde Cocteau mais fielmente projetou a sua personalidade. Como Raul Pompéia, Jean Cocteau permanece um colegial e um adolescente. Uma espécie de novo Dorian Grey que todos chamam "o adolescente perpétuo". E esta adolescência invariavel e misteriosa é que reune um romance brasileiro e um romance francês numa mesma fonte de vida e numa significação literária e humana. Há qualquer coisa de trágico e de poético nesta adolescência assim paralisada e concentrada pelo tempo. Ela tem a profundidade de um abismo. Uma nova aventura será olhar para o que está dentro deste abismo. E nunca os olhos se sentiram mais atraidos do que agora para os mistérios da adolescência.

CAPÍTULO X

DE AMIEL A FAGUNDES VARELA

A oportunidade de falar a respeito de Amiel apresenta-se, para um crítico, como a mais agradavel de todas. E' que se fôssemos escolher a figura mais perfeita de crítico — uma espécie de patrono da classe — em Henri Fréderic Amiel haveria de cair a escolha, sem qualquer hesitação. De si mesmo, aliás, ele escreveu um dia classificando-se: "Je ne suis donc ni poete, ni philosophe, ni pédagogue, ni savant, ni écrivain. Je suis un peu critique et un peu psychologue, voilà tout." Crítico das suas próprias idéias e da sua própria vida; psicologo da sua própria alma — eis Amiel. Eis a maior originalidade de Amiel. Eis tambem os fundamentos da sua grandeza especial como crítico.

Não escrevo estas palavras sem pensar nos outros críticos e, antes de todos, em Sainte-Beuve. Mas a lembrança dos críticos que estimo não exclue a colocação singular de Amiel. E' que nenhum foi mais longe do que ele em caminhos desconhecidos; nenhum foi mais temerário e mais audacioso do que este tímido que se tornou clássico como "tipo". A superioridade de Amiel decorre do fato de não ter sido, senão incidentemente, um crítico dos outros; de ter sido o crítico de si mesmo. Tímido em face da vida e até da arte literária, tornou-se, no entanto, como crítico interiorista, o menos tímido dos homens, avançando, como um louco, dentro do mais misterioso e do mais impreciso de todos os terrenos. E' certo que toda e qualquer obra de arte literária representa uma confissão do seu autor; é certo que é uma expressão da personalidade. Mas Amiel, por impotência da vontade, não realizou pró-

priamente uma obra. O que podemos considerar como tal — o seu *Jornal intime* — é exatamente a história da sua impotência para a realização de uma obra. A curiosa significação do *Journal* é mesmo esta: ser uma obra em que o autor revela a sua incapacidade para realizá-la. Desde este momento, Amiel começa a ficar diferente dos outros homens. Não se confessa através de uma obra; analisa a impossibilidade que sente para se confessar desta maneira, como os outros. Dir-se-á que tambem esta é a posição de Montaigne. Contudo, não é. Montaigne só se assemelha a Amiel naquele aspecto — digamos formal — em que os *Essais* se parecem com um diário. No mais, Montaigne é um autor e Amiel não o é. Ou, por outra: Amiel torna-se autor sem o sentir, torna-se autor nas páginas em que procura fixar os motivos que o impedem de sê-lo. Analisando ou animando de vida outros seres reais ou imaginarios, os autores confessam-se, revelam-se, projetam a sua personalidade. Analysando-se, Amiel nunca se confessa todo, nunca se revela inteiramente, nunca projeta de maneira completa a sua personalidade. Permanece sempre no domínio puro e exclusivo da analise pela análise. E como a analise carrega a possibilidade de se desdobrar indefinidamente até à vertigem da razão, o solitário de Genebra restou e resta ainda hoje um enigma. De Amiel com mais exatidão podemos dizer o que ele disse de J. J. Rousseau: que é um enigma psicológico.

Nesta altura, acho oportuno advertir que, apesar de tudo o que escreví, não estou propondo a figura de Amiel como um exemplo. Pode ser mesmo considerado um anti-exemplo. Por outro lado, no mais pessoal de si mesmo, ele não pode ser nem uma coisa nem outra. Representa na história dos homens e na historia das letras um caso excepcional, especial, fora do comum. Foi o que se pode chamar (não apenas no sentido clínico, mas sobretudo no sentido psicológico e humano) um anormal. Está, portanto, impossibilitado de constituir um ponto de

refêrencia para aqueles que formam a regra geral da vida humana. Dele só podemos aproximar Maine de Biran, e o proprio Amiel sentia este filosofo como um irmão. A experiência psicológica foi, mais ou menos, a mesma, tanto em um como em outro. Mas quanto à experiência própriamente humana e literária de Amiel — desta ninguem se aproxima. Seria necessário, para tanto, a existência de dois Amiel, a repetição do "fenômeno" Amiel, o que, sabemos, não é possivel. Não é só na medida em que todos nós o somos que Amiel é diferente dos outros homens. E' diferente no sentido em que se distância do que há de normal na nossa especie; no sentido em que está ou acima ou abaixo de nós, mas não no nosso plano. Só podemos senti-lo e amá-lo como um ser diferente, sem nenhuma tentativa para diminuir a distância que nos afasta dele. Quero dizer, pois, que Amiel é irredutivel, inimitavel, e, assim, de impossivel identidade.

Com mais propriedade, então, do que se tem falado de um mundo proustiano (de duração psicológica) ou de um mundo balzaquiano (de duração histórica), podemos tambem falar de um mundo amieliano (de duração histórica e psicológica, ao mesmo tempo). Mas, ao contrário dos mundos balzaquiano e proustiano, que são continentes povoados e florescentes, o mundo amieliano é uma ilha deserta. Dentro desta ilha, Amiel apresenta-se como um novo Robinson. Com uma clarividência terrivel, compreende o seu isolamento e tenta reagir. Toda a sua história é a história desta reação impossivel. Suas tentativas de salvação se renovam umas sobre as outras como ondas. Tudo em vão. Amiel sente que nunca se ligará com o outro mundo, que nunca povoará, senão de sombras, a sua ilha, que nunca realizará uma identificação do *eu* profundo com a realidade. Faz então da sua vida a própria vida no sentido universal. A sua única companhia está o seu "duplo". Este "duplo" — velho tema de todas as literaturas e que existe em todos os homens — no

caso de Amiel não se apresenta fora dele, como no caso de Guy de Maupassant, por exemplo. Se tal sucedesse, a solidão seria menor, pois haveria a possibilidade de um diálogo. Porque sente o seu "duplo" dentro dele, e não fora, a obra de Amiel será um longo monólogo. Para maior infortúnio de Amiel, este "duplo" é um detrator e ele o sente: "Je porte en moi um détrateur perpétuel de moi-même, c'est ce qui m'ôte tout êlan." Este detrator mata-lhe a vontade, torna-lhe a vontade sempre impotente. Creio que tocamos agora na própria raiz da tragédia de Amiel: o conflito entre a inteligência e a vontade, a luta entre o poder e o querer, a descontinuidade entre a impulsão volitiva, diminuindo até se anular, na mesma medida em que a impulsão racional se desdôbra até atingir as regiões mais escondidas do ser. Encontramos este conflito, esta luta, esta descontinuidade em todas as páginas do *Journal*, da primeira à última. Não é só a vida que se torna para Amiel um simples espetáculo: ele mesmo é um espetáculo para os seus próprios olhos. Acredito, aliás, que Amiel é o caso mais típico do homem que consegue ser ator e espectador da sua propria vida; que consegue sair de si mesmo para se "assistir". Daí a sua lucidez, a sua clarividência, a sua dissociação. E tambem a sua inconformidade. Tudo o que ele quer, não pode. Tudo o que ele pode, não quer. Neste desencontro esgota toda a sua vida. E tanto a felicidade como a desgraça de Amiel nascem da circumstância de saber que a causa deste desencontro não está no exterior, mas em si mesmo; o tema "liberdade" perseguiu-o sempre como uma obsessão. Imaginamos, por isso, a volupia e o sofrimento com que escreveu esta frase: "Pensée terrible: chacun se fait son destin." E é certo que Amiel foi o autor do seu destino, ao menos deste: o de "un homme qui a passé sa vie à se juger lui-même", como o definiu Bernard Bouvier.

Porque decifrou o seu proprio enigma, tanto quanto

era possivel, Amiel permanece, para os críticos, uma tarefa, ora muito facil, ora muito dificil. Muito facil e muito dificil, porque tudo o que se disser de Amiel já o proprio Amiel o dissera no seu *Journal.* Quer dizer, então, que todo biógrafo ou crítico de Amiel será um simples repetidor? De maneira nenhuma. Um mesmo tema e uma mesma conclusão podem ser atingidos por caminhos diferentes e por processos diversos. Em arte existe sempre a possibilidade de renovar velhos temas ou temas eternos. Esta é a novidade possivel num estudo sobre Amiel. Esta a novidade dos estudos de Albert Thibaudet e, tambem, daquele que acaba de publicar, entre nós, o sr. Rosário Fusco *(Amiel)*, um livro que se constitue, desde logo, importante contribuição para a bibliografia amieliana. E tanto mais importante quanto sabemos que, exceção do ensaio do sr. Tristão de Athayde, em *O Espiríto o o Mundo,* nada existe sobre Amiel, em nossa língua, digno de leitura. O livro do sr. Rosário Fusco adquire, assim, ao mesmo tempo que a sua atualidade, uma situação histórica nada desprezivel. E só temos a lamentar que o A. tenha sacrificado, quanto à extensão, o seu estudo. Sabemos que Amiel constitue, há bastante tempo, um "assunto" muito do agrado do sr. Rosário Fusco, que o conhece seguramente. Acredito, aliás, que esta predileção não teria sido acidental ou arbitrária. As qualidades intelectuais do sr. Rosário Fusco, o seu espírito crítico, a sua capacidade de análise, a finura e a agilidade do seu pensamento — tudo indicava este escritor para ser entre nós o intérprete e o apresentador de Amiel. Por tudo isso é que esperavamos um estudo muito mais desenvolvido e muito mais completo. Não quero dizer, no entanto, que este *Amiel* esteja mutilado ou falhado, e sim que os seus temas permitiriam mais largos desenvolvimentos e que a sua matéria exigia um maior desdobramento. Simples problema de extensão, repito: pois o volume contem o essencial de tudo aquilo que Amiel

provocou, em reações, na inteligência e na sensibilidade do sr. Rosário Fusco. Nele, encontramos "a vida", "a obra", e "o assunto" de uma maneira que nos permite uma visão geral de Amiel, e acho que lançando esta afirmação faço ao sr. Rosário Fusco o mais ambicionado dos elogios, se pensarmos na dificuldade de "focar" uma figura de tantas faces, uma alma de tantos tons e diversidades, uma obra tão contraditória e misteriosa, como são a figura, a alma e a obra de Amiel.

Para este resultado muito contribuiu a posição em que o sr. Rosário Fusco se colocou diante de Amiel, o seu propósito de apreender num sentido total e não parcial, a imagem deste espírito "ondoyant et divers". As posições tanto de um Marañon (*Amiel — un estudio sobre la timidez*) como de um Dugas (*Les timides dans la littérature et l'art)* eram bastante parciais, vendo em Amiel, apenas o "doente". O sr. Rosário Fusco, como Thibaudet *(Amiel ou la part du rêve e Intérieurs)* procura ver nele o "homem doente", o que é outra coisa bem diferente. Não vendo em Amiel apenas um caso clínico, o sr. Rosário Fusco póde sentí-lo como um caso humano, literário, psicológico. Mas discordo do sr. Rosário Fusco quando ele pretende apresentar Amiel como um "homem-padrão". Páginas antes havia escrito que Amiel era um homem anormal, portanto um ser especial. Como conciliar estas duas proposições? Igualmente me parecem inconciliaveis a afirmação da página 49 sôbre o que presupõe uma obra, e o conceito de arte, tão verdadeiro e tão firme, que nos oferece nas páginas 60 e 61, com o apoio de Hegel, Da Vinci e Bergson. Tambem, se os limites destas impressões não estivessem esgotados, eu gostaria de debater três outros pontos do livro do sr. Rosário Fusco, os quais deixo, por isso, apenas indicados: 1.º) Lutero e Calvino são faces opostas e contraditórias da Reforma, e não semelhantes, como o A. deixa a entender (pgs. 18 e 19), não sendo Amiel, de maneira rigorosa, descendente nem

de um nem de outro, e sim de Rousseau, que é menos um filho da Reforma do seculo XVI do que o criador de uma nova Reforma; 2.º) "Religião e liberdade são termos irreconciliaveis", diz o A. Nessa frase se encontra o que podemos chamar, em linguagem lógica, uma verdade pelos contrários. Coloque-se a frase no seu extremo oposto e teremos, então, afirmado uma elementaríssima verdade. 3º) Amiel não se decidiu por uma solução, como afirma o A. Ao contrário, oscilou sempre entre soluções diversas e a oscilação é o sentido mesmo da sua vida e da sua obra.

* * *

Deixando um livro sobre Amiel por outro sobre Fagundes Varela, pretendo que a passagem não seja inteiramente arbitrária. Entre Amiel e Fagundes Varela encontraremos, pelo menos, um ponto de contacto: o desencontro com a vida, o não-conformismo gerando um desajustamento, que o romantismo estimulava, entre o homem e o seu meio. E de uma frase de Amiel poderíamos fazer uma epígrafe para a obra de Fagundes Varela ou de qualquer outro poeta da sua categoria: "La poesie est une délivrance, parce qu'elle est une liberté."

Antes, porem, de me referir ao livro sobre Fagundes Varela, quero falar do seu autor, o sr. Edgar Cavalheiro, pois se trata, parece-me, de um estreante e não de um nome conhecido como o sr. Rosário Fusco, o qual, por isso, me dispensou de apresentações e formalidades. Com efeito, o nome do sr. Edgar Cavalheiro me era inteiramente desconhecido até agora; nunca o havia lido em qualquer outra ocasião. Acredito que se trata de um jovem e de um estreante. E daí o valor ainda maior que atribuo ao seu livro (*Fagundes Varela*, S. Paulo, 1940), que logo se destacou no meio das dezenas de volumes que ando a ler por obrigação profissional. Nada mais agradavel do

que uma surpresa destas: abrir um livro com uma capa de vulgaríssimo mau gosto, encontrar um nome desconhecido de autor, sorrir diante de uma seca e quasi hostil dedicatória, e, no entanto, logo nas primeiras páginas, sentir um verdadeiro escritor, uma vocação que se realiza, uma carreira literária que se abre com as melhores possibilidades. Esta a surpresa que me transmitiu o livro do sr. Edgar Cavalheiro. Encontro nele uma segurança e uma seriedade de pensamento e de palavras, um senso literário sempre tão alerta — que não hesito em saudar esta estreia como um acontecimento. Mas o relativo entusiasmo — relativo, digo bem — com que recebo este livro não exclue o direito que me reservo de indicar suas deficiências. Deficiências todas elas da idade e da inexperiência, pois a principal significação deste livro é que constitue um ponto de partida e não de chegada, o que exigiria julgamento muito menos otimista.

A superficialidade (repare-se que não falo de frivolidade ou coisa semelhante) é uma característica desta biografia. O autor ficou nos aspectos mais exteriores — mais faceis, digamos — da vida de Fagundes Varela. Mesmo quando entra no domínio da obra do poeta, é para se movimentar sobretudo num sentido narrativo. Ele poderá argumentar que se propôs realizar uma biografia e não um estudo crítico. Tal argumento seria fragil, porem, pois o que a verdadeira biografia visa é o conhecimento íntimo e psicológico de um homem através dos fatos da sua vida. E é exatamente este conhecimento psicológico que não acho o sr. Edgar Cavalheiro ainda em condições de realizar. Para tanto ele precisaria de uma experiência de idade, ou de uma experiência cultural muito intensa que fosse capaz de substituir a primeira. Embora tenha procurado conhecer minuciosamente o assunto do seu livro, embora se mostre, a respeito dele, muito bem informado e documentado, não sentimos no sr. Edgar Cavalheiro aquela experiência cultural que lhe teria permitido

uma realização mais densa e mais profunda da sua biografia. E desta deficiência decorrem outras; certas hesitações, certas flutuações de idéias, certas desigualdades e, enfim, uma determinada superficialidade de que já falei e que caracteriza todo o livro. Estes defeitos são, porem, acidentais, como se vê. E o sr. Edgar Cavalheiro tem em mãos o seu destino literário. Se ele vencer a tentação da facilidade e do sucesso, se dominar a fascinação da plateia e do público, se estiver disposto aos sacríficios que a verdadeira literatura exige — então, não tenhamos dúvida: há-de ser um escritor com o qual poderão contar as nossas letras.

Voltando ao livro, quero dizer que a biografia *Fagundes Varela*, no sentido narrativo e exterior da vida do poeta, dentro do gênero Maurois, parece-me completa. Seu autor realizou pesquisas minuciosas em jornais da época, em documentos particulares, em arquivos, e sobre este material colocou de pé a figura discutida que o sr. Manuel Bandeira classificou, numa escolha rigorosa, como um dos nossos grandes poetas da fase romântica. E' certo que o livro não explica bem a poesia de Fagundes Varela, tarefa extremamente complexa pela sua essência misteriosa (v. Aristoteles e Henri Brémond: poesia é *catharsis*), mas, apenas, as condições sociais e pessoais em que viveu e se exprimiu o poeta. Se algumas vezes o sr. Cavalheiro repete opiniões de José Veríssimo, Sílvio Romero e Ronald de Carvalho, em muitas outras reage contra elas, e é um prazer vê-lo a querer ultrapassar os elementos com que contaram aqueles historiadores de literatura. De maneira particular, devem ser destacadas, em *Fagundes Varela*, como páginas bem sentidas e bem realizadas, aquelas em que o A. descreve os ambientes (a sociedade estudantina e literária de São Paulo no século XIX, principalmente) em que viveu Fagundes Varela e a existência boêmia e miseravel do poeta. Tambem são excelentes as páginas em que situa os aspectos e as caracteristicas

do espírito romântico, em geral, e de Fagundes Varela, em particular. E' que através delas surge muito nítido o drama destes poetas, que só parecem correr para a morte, que detestam a vida sem conhecê-la, que têm medo do amor antes de o sentir, que só encontram no mundo exterior a insatisfação e a inutilidade de viver. Todos estes poetas podendo tomar como seu este verso final de um soneto romântico: "O' mundo encantador, tu és medonho!"

CAPÍTULO XI

MACHADO DE ASSIS, EXERCÍCIO LITERÁRIO

Mais do que o autor principal da nossa literatura, mais do que um perfeito homem de letras, mais do que um permanente exemplo — Machado de Assis representa hoje um assunto. Um exercício literário. Esta é uma circunstancia que ajuda a explicar as numerosas tentativas de descrições biográficas, de interpretações, de ensaios que se vêm levantando em torno da sua figura e da sua obra. Não é só Machado que os seus biógrafos e ensaistas acabam revelando; é a si mesmo que um autor exprime quando está exprimindo Machado de Assis. O criador de *Braz Cubas* permanece um espelho, onde as fisionomias mais diferentes e contraditórias podem encontrar a sua forma e a sua expressão. O que há na sua obra de oscilação, de vacuidade, de mistério, excita a curiosidade e provoca a vontade tão humana de decifrar o enigma. A lição dos gregos, porem, se renova mais uma vez: aquele que pretende decifrar o enigma não decifrará senão a si mesmo. O enigma resulta sempre um mito. A sabedoria estará em buscar o segredo da esfinge como um meio e não como um fim.

Machado é o nosso enigma literário e tambem o nosso mito. Consequentemente, o mais ambicionado e o mais fascinante dos assuntos para os críticos e ensaistas. Todas as literaturas, aliás, possuem essas figuras-mitos (figuras centrais, fundamentais, essenciais), que servem não só de fontes de inspiração para outros autores mas de exercício para os exegetas, sobretudo os jovens: na França, Montaigne; na Inglaterra, Shakespeare; na Alemanha, Goethe; na Espanha, Cervantes; na Itália, Dante. Mas enquanto

outras literaturas apresentam mais de uma dessas figuras que se poderiam chamar simbólicas, o Brasil — dentro desse critério particular a que estou aludindo — apresenta sómente uma. Escrever sobre Machado de Assis importa, pois, a utilização de um tema riquissimo e inesgotavel. Importa tambem na certeza de que podemos ficar situados para alem do bem e do mal, para alem do erro e da verdade, para alem de todos os critérios e de todas as limitações. Pois se a obra de Machado significa uma afirmação suprema de relatividade e oscilação entre erro e verdade (v., de maneira particular, o conto "O alienista"), um permanente desencontro sobre a origem e o destino dos homens, uma trágica visão da inanidade das coisas pela ausência de um seguro ponto de apoio — como exigir que se ofereça a seu respeito uma interpretação única, certa, exata? Dentro daqueles romances, daqueles contos, daquelas crônicas — o que é regular, certo, exato? Cada um fica, portanto, com a liberdade de ter sobre Machado a *sua* verdade e a *sua* visão. Podemos discordar delas porque não se ajustam com as nossas, mas nunca porque possamos dizer que sejam erradas. Uma dúvida sempre se levantará: a visão verdadeira será a nossa ou será a visão contrária? Machado não respondeu na sua primeira vida; não responderá mais nesta segunda. A única resposta possivel e implícita está no gesto de Simão Bacamarte, no encerramento na *Casa Verde*, na loucura que resulta do esgotamento em busca da verdade...

Não é só a obra de Machado que, na sua aparente transparência, se apresenta misteriosa, mas tambem a sua figura, a sua vida, os seus problemas. Não que ele não afirme e negue: não fez outra coisa senão afirmar, negando, e negar, afirmando. Mas tudo num plano de relatividade e de cepticismo: sempre pela metade, sempre duvidando, em essência, tanto das suas afirmações como das suas negações. Esta possibilidade de se deixar completar e prolongar representa, ela mesma, a grandeza da

arte machadeana; e tambem o segredo da sua perpetuidade: haverá, em todas as gerações, a ambição insatisfeita de prolongá-lo e completá-lo. Ainda neste ponto, apresenta-se excepcional em nossa literatura. O que é comum, entre nós, é o autor confessando-se todo na sua obra, nas suas entrevistas, nas suas conversas; é o autor matando, com um golpe só, toda a curiosidade e todo o interesse que provoca. Machado, não. Quando muito sugere, deixa o pensamento no ar, entreabre a porta.

Excepcional ainda se apresenta Machado no exemplo em que se constituiu, pessoalmente, como um homem de letras. Acredito que este exemplo, dadas as condições da nossa literatura é tão importante, para nós, quanto a sua obra. Quero me referir à posição que ele escolheu e à qual ficou fiel a vida toda. A posição de um homem que nada foi, que nada quis ser alem de um homem de letras. Esta posição — tão característica e tão própria do ofício literário — constitue, no Brasil, uma raridade. A literatura tem sido, quasi sempre, para os nossos autores, um instrumento ou um derivativo. Um instrumento para empregos, para ascensões politicas, para situações sociais. Ou, então, um derivativo, como meio de encher os ócios do ostracismo, como distração, como complemento de boemia. Eis porque a nossa vida literária tem o aspecto de um tumultuoso "exército do Pará". Raros os casos como o de Joaquim Nabuco, que, pelas suas condições especiais, atingiu o equilíbrio e a harmonia entre a ação política e a ação literária. Machado de Assis, porem, coloca-se acima de qualquer divisão e se constitui um tipo exclusivo de escritor. E' verdade que, não podendo ser um profissional das letras, aceita um ofício de repartição publica. Estabelece, no entanto, entre o ofício da repartição e o ofício das letras, uma linha divisória: dois mundos, dois homens, duas atitudes. Lembro-me, a propósito, que o sr. Olivio Montenegro, no seu livro *O Romance Brasileiro*, compara Machado de Assis com o dr. Jeckill, personagem de uma

novela de Stevenson. E' uma comparação que revela o autor de *Dom Casmurro* na sua imagem mais feliz: "o dr. Jeckill era um medico que todo mundo admirava e estimava pelo seu espírito sério, a sua doçura, a sua modéstia, até que ele usava uma droga de sua descoberta, e virava outro carater — um carater de demônio" Como o dr. Jeckill, Machado apresentava duas faces, uma artificial e convencional, a da vida commum; a outra, a verdadeira, esta só se revelava no seu gabinete e diante das folhas em branco: a da vida literária. E esta personalidade, ele a resguardou contra todas as seduções e todas as solicitações estranhas à literatura. Por isto, o seu legado não é só o da sua obra; é, igualmente, o da sua figura de autor.

Da sra. Lúcia Miguel Pereira ao sr. Elói Pontes, a biografia de Machado vem sendo realizada como a de um homem literário. Ao lado dos biógrafos, encontram-se os ensaistas e exegetas que se empenham em descobrir os segredos e o enigma do pensamento machadeano. Do sr. Augusto Meyer ao sr. Astrogildo Pereira — e, agora, o sr. Roger Bastide, com um ar pretencioso de quem deseja ensinar, enfáticamente, as coisas simples que todos sabemos — os pontos de vista, as téses, os golpes interpretativos multiplicam-se dentro da obra de Machado. O mais recente destes ensaios é o do sr. Afrânio Coutinho (*A Filosofia de Machado de Assis*, Rio, 1940), que se propôs estudar a obra de Machado num dos seus aspectos mais explicativos e mais desconhecidos: o das influências que recebeu e assimilou; de maneira particular, a influência de Pascal.

O autor deste ensaio — um nome bastante conhecido pelos seus numerosos artigos de jornal — encontra-se numa posição intélectual muito propícia aos estudos literários. Apresenta-se como um católico, um afirmativo, um dogmá-

tico, mas na mesma proporção, como um espírito muito compreensivo, muito lúcido, muito sensivel a todas as manifestações literárias. E marcando tudo o que faz com os sinais de uma ardente seriedade. Para usar de uma expressão muito do seu agrado: é um escritor que não tem fronteiras na inteligência. Ele proprio confessa uma predileção especial pelos autores que estão do lado oposto ao das suas idéias. Daí a sua consideravel erudição que se dirige em todos os sentidos e que tão abundante e tão heterogênea se apresenta neste livro. É o que explica que desde muito cedo se tenha sentido fascinado pela obra de Machado de Assis, uma espécie de culto e de ídolo da sua mocidade, como esclarece nas primeiras páginas do seu ensaio.

A este culto entregou-se o sr. Afrânio Coutinho com inquietação e entusiasmo — as suas duas qualidades mais definidas e mais ostensivas. Num certo sentido, elas ajudam o seu livro, mas, em outro, prejudicam-no. É que se Machado exige entusiasmo para ser sentido, exige, por outro lado, muito sangue-frio para ser compreendido. Verifica-se logo, por isso mesmo, que é mais pelo sentimento do que pela análise que o sr. Afrânio Coutinho atinge a obra machadeana. Igualmente a inquietação — esta inquietação literária e humana que faz do A. uma figura viva e característica deste estado de espírito resultante do desencontro dos ideais da nossa geração com os fatos da nossa época — prejudica bastante um estudo como este da *Filosofia de Machado de Assis* (o título, aliás, não representa muito exatamente o conteúdo do livro), que, sendo interpretativo, não dispensa, porem, a objetividade, o método, a paciência. Pois ao estabelecer a aproximação entre Pascal (tambem Montaigne, mais incidentemente) e Machado, o A. estava realizando o que se chama uma crítica de raizes ou, se quizerem, de influências. Esta espécie de crítica (um pouco desconhecida, entre nós, mas objeto de cursos universitários na Europa e nos Estados-Unidos) supõe toda uma série de estudos metódicos para descoberta

e classificação das diversas raizes e suas respectivas florações: raizes vivas, históricas, literárias. A crítica de influências, do mesmo modo, implica exercícios lentos, sistemáticos e ordenados de literatura comparada. Como se vê, o estudo de um autor, sob este critério, nunca poderá ser feito por um só ou de uma só vez, dada a multiplicidade de raizes e influências. Uma destas influências de Machado — a de Pascal — acha-se, agora, estudada pelo sr. Afrânio Coutinho. Mas sómente quando as outras forem localizadas e determinadas é que se poderá chegar ao objetivo que o Autor visou e só parcialmente atingiu: "a determinação dos fatores sociais, psicológicos e intelectuais que repercutiam na sua concepção pessimista da vida, do homem e do mundo".

É verdade que muitas vezes — e este é um sinal da sua inquietação e do seu entusiasmo transbordantes — o sr. Afrânio Coutinho abandona o campo limitado do seu tema e fala a respeito de Machado e de problemas sociais e literários, num tom generalizado e de conjunto. As páginas, por exemplo, que escreve sôbre o *humour* de Machado, sobre o sentimento brasileiro e universal, ao mesmo tempo, da sua obra (assunto que o sr. Astrogildo Pereira já desenvolvera muito bem, embora sob o critério implícito de um ponto de vista apriorístico), sobre os seus desajustamentos sociais — são muito sagazes e sugestivas. Sucede, no entanto, que, em varias ocasiões, estas páginas se chocam e quase se anulam. Gostaria de saber, por exemplo, como o sr. Afrânio Coutinho conciliaria a sua afirmação sobre o humanismo de Machado com tudo o que escreve mais adiante sobre o carater da obra que ele realizou; a posição de moralista de Machado com o mulato ressentido de "medíocre qualidade moral"; a negação do niilismo de Machado com o seu ódio à vida e aquela intenção geral de desmoralizar todos os "bons sentimentos".

Creio que os desencontros do sr. Afrânio Coutinho partem todos do seu propósito de justificar, a respeito de

Machado, uma opinião que ouso discutir contra a opinião embora, da totalidade de biógrafos e críticos machadeanos: o ódio que Machado votava à vida. Tudo no sr. Afrânio Coutinho indica, ao contrário, que estava destinado, ele mesmo, a se colocar numa afirmação oposta. Quanto a mim, hesito em colocar Machado nesta família de autores que se caracteriza pelo ódio à vida e de que Pascal é um representante típico. Como seria Carlyle. Ou Swift. Pois o processo de exprimir este ódio (o panfleto: Carlyle; o *humour*: Swift) importa pouco. O fenômeno de Machado, porem, difere de todos estes, o que não quer dizer que seja um membro da família oposta: a dos adoradores da vida. Menos do que o ódio à vida, o seu caso é o do conhecimento excessivamente lúcido e profundo (não-sentimental, portanto) dos homens e da vida. Poder-se-á dizer que este conhecimento é pessimista e injusto. Uma nova dúvida, porem, se levantará sempre: será Machado o pessimista ou somos nós os otimistas? Fico tentado, como se conclue, a julgá-lo um realista. Um realista como o autor do *Eclesiastes*. Que tenha observado e revelado os homens e os atos humanos nos seus aspectos mais cruéis e mais desgraçados — esta circunstância não significa rancor, mas imparcialidade. Nem mesmo demonstra, em tese, um deliberado desinteresse pelo destino dos homens. É que o pretendido interesse desta espécie não é um objetivo de sentimentos artísticos e sim de sentimentos pessoais. E nunca um artista como Machado permitiria, na sua obra, uma confusão tão lamentavel. O papel do artista nada tem que ver com o sentimento pessoal, que oscila segundo as paixões do momento: o seu destino é observar a realidade física e psíquica e recreá-la em formas sensiveis de objetividade estética. Não confundamos, portanto, o sentimento artístico de uma obra literária com o sentimento pessoal de um homem em sociedade humana. Espero, mais tarde, poder desenvolver esta opinião, para mostrar que o famoso ódio à vida, em Machado,

nada significa alem de uma aparência. Tentarei a revisão tomando como ponto de partida esta frase extremamente reveladora de Machado. — "Nem ele a odiou tanto senão porque a amava muito". Nem amor nem ódio, na verdade: uma maneira negativa (como está muito de acordo com os seus processos) de afirmar um sentimento diferente.

Mas, então, em que fica esta aproximação entre Machado e Pascal, baseada exatamente neste ódio à vida que o sr. Afrânio Coutinho apresenta como um sentimento comum aos dois? A aproximação ficará de pé, a despeito desta diferença, que se colocará ao lado das inúmeras outras que o proprio ensaista baiano enumera. Pois embora seja evidente a influência de Pascal na obra de Machado — as diferenciações entre os dois são mais numerosas do que os pontos de identidade. Mais numerosas e mais importantes: as diferenças são fundamentais; as aproximações, acidentais. Quero dizer: as diferenças eram constitucionais e de natureza; as aproximações se formaram com as leituras e os acidentes literários. É uma circunstância que o sr. Afrânio Coutinho não acentúa mas que eu conto a seu favor. Muito mais aceitavel, por exemplo, seria aproximar Machado de Assis de Montaigne, como o próprio A. sugere, ou dos humoristas ingleses, como já o fez o sr. Eugênio Gomes (*Influências inglesas em Machado de Assis*). O sr. Afrânio Coutinho, porém, escolheu a aproximação mais difícil de provar e justificar, e isto valoriza ainda mais o excelente exercício literario que é o seu ensaio.

* *

Uma qualidade positiva do livro do sr. Afrânio Coutinho é esta de excitar a discussão, o debate de idéias, as sugestões. Há um aspecto, porem, que não me parece assim controvertido, no bom sentido: é o seu estilo, a sua

linguagem, a sua maneira de escrever. É uma pena constatar que o sr. Afrânio Coutinho não tem uma forma correspondente ao valor das suas idéias e do seu pensamento. Nota-se um desequilíbrio completo entre a sua expressão substancial e a sua expressão formal. Dá-nos a impressão de quem vai escrevendo ao acaso, numa maneira mais oral do que literária, com a ausência de certas qualidades imprescindiveis ao mais simples e ao mais comum dos estilos. Mas não quero falar sómente desta sua quasi ausência do estilo (quantas vezes, no decorrer da leitura, lembrei-me da verdadeira tragédia estilística de José Verissimo!), e sim tambem do uso imoderado e impreciso de certas palavras na sua linguagem. Sobretudo, o uso e o abuso dos adjetivos. Dispenso-me de citar exemplos porque os leitores deste livro logo me compreenderão. Não se trata, aliás de frases ou trechos isolados, o que me desligaria da obrigação deste comentário. Refiro-me, ao contrário, á linguagem e ao estilo de todo o livro. É o seu único defeito realmente grave — ao lado de outros menores de método e construção — a perturbar um conjunto de qualidades de primeira ordem.

CAPÍTULO XII

SOBRE O MARQUÊS DE POMBAL

NA mesma época em que Jean Jacques Rousseau formulava, perante a Academia de Dijon, a célebre síntese do seu pensamento revolucionário — "les hommes naissent bons, mais la société les rend méchants" — Sebastião José de Carvalho e Melo, Conde de Oeiras e Marquês de Pombal, assumia, no reino português, o cargo de ministro de D. José — caminho para o governo absoluto que exerceu por mais de vinte anos. Estes dois acontecimentos distantes, ao lado de vários outros que poderiamos aproximar da mesma maneira, servem para contrariar uma afirmação dominante a respeito do Marquês de Pombal: que tenha sido um representante do seu tempo. Na verdade, nem ele o foi, nem o foram os chamados "déspotas esclarecidos" do seu século, pois a tendência predominante, embora não vitoriosa, da segunda metade do século XVIII, já era a democracia, que iria se afirmar na centúria seguinte, depois de sua eclosão antecipada na França. Tanto na obra de Pombal como na dos "déspotas esclarecidos" notam-se aquelas contradições características dos períodos de transição (encerramento de uma época, abertura de outra) nos quais se movimentaram. Tudo indica que Pombal deve ser considerado mais como uma figura final do que inicial. Pode-se dizer mesmo que a figura mais representativa, mais importante, mais típica do tempo que se encerrava. Lembrar-se-á, no entanto, que foram os republicanos e liberais os principais glorificadores de Pombal. Mas a glorificação recaía sobre os seus meios (luta contra a nobreza e o clero, principalmente) e não sobre o seu fim (o poder absoluto).

Justamente o princípio de contradição da obra de Pombal encontra-se na equação *meios-fins.* O fim era lógico na época e adequado ao temperamento e educação do ministro; os meios lhe estavam sendo sugeridos por certos ideais que despontavam e que iriam conformar um novo período histórico. Embora sem o definir, J. Lúcio de Azevedo (*O Marquês de Pombal e sua época*) sugere a forma desse desencontro, com a simples enumeração dos atos do ministro e dos fatos do reinado de D. José. O Marquês de Pombal, como se sabe, não se apresentava com princípios rígidos a impor ou com uma doutrina a executar. Era um homem prático, com um objetivo utilitário: o absolutismo pessoal através da instituição monárquica. Toda a sua ação — toda a sua extraordinária atividade reformadora nos planos mais diversos: o político, o econômico, o cultural, o religioso — subordina-se a este objetivo único. Um objetivo, repita-se, que era lícito quando fixado do ponto de vista de Pombal e dos ideais da velha época que ele representava: o que não impede que, hoje, seja considerado ilícito e repulsivo. Conservador, assim, quanto ao fim a atingir, Pombal foi, contudo, um revolucionário nos meios que utilizou. Um caso, o seu, bem representativo de uma revolução vinda de cima para baixo, fenômeno que Ramalho Ortigão apreendeu, em outros termos, com uma perfeita exatidão. E é facil constatar que Pombal não tinha conciência da sua qualidade revolucionária, lembrando que justamente algumas das forças combatidas por ele destinavam-se a sustentar aquela mesma ordem política e social que procurava resguardar e fortalecer. O que havia de contraditório em Pombal — e tambem o que havia nele de profundamente contrário às novas tendências do século XVIII — vê-se bem no edital de 1770 que proibia, na Universidade de Coimbra, a circulação de certos autores (Spinosa, Rousseau, Voltaire, Diderot, etc.) sob a alegação de que os portugueses não tinham ainda bastante discernimento e espírito crítico.

Pombal oscilava, então, um pouco ao acaso: ora enfraquecendo e mutilando o proprio ideal que colocava acima de tudo o mais; ora criando um ambiente propício à eclosão de forças revolucionárias, que tinha assimilado inconcientemente, mas que era da lógica do seu programa combater e destruir. A consequência é que nem criou um sistema de monarquia absoluta, como Luiz XI e Richelieu fizeram na França, nem conseguiu abrir um caminho para a democracia. Realizou um arbitrário governo pessoal, que começa e acaba com o seu ministério. Daí as duas faces do Conde de Oeiras, que, em geral, são mostradas ou escondidas, de acordo com as conveniências ou circunstâncias: uma, para os absolutistas (os seus fins); a outra, para os reformadores radicais (os seus meios). Isto significa que a obra de Pombal (a obra social e política de reformador, sobretudo) resultou, em si mesma, efêmera e inconsistente, prolongando-se mais como um espírito vago e determinísticamente desenvolvido à revelia do seu criador, do que própriamente como um organismo vivo e íntegro. Resultou mais um mito (ou um símbolo) do que uma realidade. Neste ponto, aliás, esta consequência não foi, na crônica histórica, a primeira, nem será a última. Trata-se do destino reservado para todos os governos exclusivamente pessoais, para todos os governos de opressão, suborno e violência, para todos os governos que não se apoiam em forças nacionais e coletivas. Diante deles é que sentimos o que ha de sério naquele princípio que Renan exprimiu e gostava de repetir: "les plus graves abus ont moins d'inconvénients qu'un système d'inquisition qui abaisse les caractères".

Nada disso, porem, implica que, no plano histórico, neguemos o valor de alguns atos administrativos de Pombal ou a grandeza pessoal com que se portou em várias ocasiões. Pombal, aliás, atingiu um lugar diante do qual tanto a exaltação como a negação, tanto as apologias como os panfletos resultam perfeitamente inuteis. O que nos

resta, hoje, é "aceitá-lo" como uma realidade; e partindo desta aceitação procurar compreender esta realidade para julgá-la depois, friamente. Nesta orientação, creio que nem tudo em Pombal merece ser odiado ou repelido; mas creio tambem que um julgamento final e de conjunto em nada alterará o juizo do insuspeitissimo Southey: "Pombal será mais lembrado pelo mal que fez, do que pelo bem que inquestionavelmente desejava ter feito".

* *

O estudo que o sr. Visconde de Carnaxide acaba de publicar (*O Brasil na administração pombalina — economia e política exterior*, Rio, 1940) representa uma confirmação nova e documentada do julgamento de Southey. É evidente, porem, que o juizo do sr. Visconde de Carnaxide sobre o Marquês de Pombal antecedeu os seus estudos e a documentação que os sustenta. Este argumento poderá ser usado contra o A., mas tambem a seu favor. Pois esta circunstância mostra que, não obstante o seu ponto de vista já anteriormente formado, conduziu-se com aquela honestidade e aquela fidelidade ao espírito e à letra dos documentos que são as qualidades essenciais do historiador. Ficamos certos de que se a documentação fosse contrária à sua opinião, ele a teria reformado, em vez de adaptá-la aos seus pontos de vista. Mas sucedeu que a documentação só fez confirmar o que se nota que o sr. Visconde de Carnaxide já pensava anteriormente a respeito do ministro de D. José. Daí a segurança e a prudência dos seus conceitos: atrás deles estão os documentos que se apresentam com uma capacidade suficiente para transmitir de Pombal uma imagem correspondente ao original. Sómente num capítulo a sua documentação parece-me arbitrária e pouco convincente: naquele em que pretende explicar as relações entre D. José e o seu ministro. É um aspecto este que permanece como um verdadeiro mistério. Ao lado

das lendas que se levantam para explicá-las das maneiras mais diferentes e sob os aspectos mais diversos, os historiadores conseguem, no máximo, a sustentação de algumas hipóteses aceitaveis. O sr. Visconde de Carnaxide, porem, pretende situá-las num plano de afirmação, mas o documento apresentado para este fim é exclusivamente o livro de memórias de um vago italiano, Giuseppe Gorani, "que andou — como diz o próprio autor — a saltitar de Côrte em Côrte na segunda metade do século XVIII". Ora, que autenticidade e que valor poderemos atribuir às memorias deste aventureiro saltitante? Tambem não compreendo que, dispondo de uma vasta documentação de primeira ordem, o sr. Visconde de Carnaxide tenha se preocupado em citar o sr. Batista Pereira. E já que chegamos a este ponto, gostaria de saber o que faz o nome do sr. Agripino Grieco num estudo sério como este.

De posse desta valiosa documentação — e imagino o que tenha custado de esforços e de pesquisas pacientes e prolongadas — era natural que o sr. Visconde de Carnaxide fosse levado, talvez sem o sentir, a dar ao seu livro uma amplitude maior do que a projetada. Assim é que visando sómente a economia e a política exterior da administração pombalina, no Brasil, acabou por transmitir uma visão geral de toda a obra do Marquês de Pombal (v. capitulo I: "Introdução á maneira de ensaio"). É certo que os atos de Pombal e as suas reformas incidiram constantemente naqueles dois pontos que o A. destaca. Foi, por exemplo, na política exterior que Pombal encontrou oportunidade para algumas das suas atitudes mais corajosas e firmes. Parece mesmo que nunca subiu tanto como naqueles momentos em que enfrentou nações poderosas como a Inglaterra, a França e a Espanha. O próprio sr. Visconde de Carnaxide, que o trata sempre com invariavel severidade, escreveu o seguinte comentário sobre a disposição com que enfrentou a guerra contra a Espanha e a França: "Quem por trás de D. Luiz da Cunha con-

duziu toda esta negociação foi o Conde de Oeiras. Não teve ele bravatas de inconciente; mas tampouco revelou temores ou hesitações degradantes. Diante de forças realmente de fazer medo, como as da Espanha e França coligadas, soube conduzir-se pelo mais sábio caminho — o da impecavel decência".

Por outro lado, foi na política exterior que o Marquês de Pombal obteve a sua espetacular vitória, embora momentânea, contra a Companhia de Jesús. É que o seu papel esteve longe de ser sómente o de expulsar os jesuitas de Portugal e do Brasil. Constituiria uma vitória relativamente pequena para a sua ambição e para o seu ódio. A Pombal, com a diplomacia portuguesa, que orientava pessoalmente, coube armar a intriga universal, desdobrada em várias côrtes européias, da qual resultou a extinção da Companhia de Jesús. E penso que esta vitória de Pombal contra os jesuitas representa o acontecimento fundamental da sua carreira. O mais rico de importância, de significação, de consequências. E não só pela Companhia de Jesús, em si mesma, mas pelo papel que ela representava em Portugal e no Brasil; consequentemente, pela transformação que se operou com o seu radical afastamento.

Esta luta de Pombal contra os jesuitas só secundáriamente visava um fim econômico. Fosse este o seu fim principal, e teria saído logrado, pois o que se calculava a respeito da fortuna dos jesuitas não passava de uma fantasia dos seus inimigos. Logrado, porem, Pombal não se sentiu, porque pôde construir sobre a derrota dos jesuitas a sua reforma mais consideravel: a político-cultural. O sr. Visconde de Carnaxide, de maneira indireta e acidental, aborda, em varias ocasiões, a extensão e o carater desta reforma. Não sei mesmo porque não a colocou no primeiro plano da sua obra, ao lado do aspecto econômico que estudou especializadamente. É que Pombal só estará estudado de maneira completa quando apreciado sob estes

três aspectos: a educação, a economia, a política exterior. E o que de Pombal mais permaneceu — diluido, embora, em novas circunstâncias — foi o espírito com que se opôs aos jesuitas e que se tornou dominante na mentalidade luso-brasileira. Desde a sua fundação, a Companhia de Jesús tinha adquirido, em Portugal e no Brasil, uma influência absorvente e generalizada, que se espalhava por toda a vida social. O Marquês de Pombal substituiu-a por uma outra — um galicanismo adaptado ao nosso meio — que não será exagero chamar pombalina. Universidade, escolas, seminários — tudo passou a ser controlado e dirigido por este novo espírito. A história do clero brasileiro no século XIX é bem um documento da extensão desta influência do espírito pombalino. E pela influência do clero sobre o povo, a própria história da nação brasileira, no seculo passado, representa outro documento. Até a reação de Dom Vital, o nosso Império — constituição, leis, costumes — é todo ele galicano e pombalista. Creio, por isso, que extremamente revelador seria um estudo a realizar neste sentido: o de definir toda a influência da reforma cultural do Marquês de Pombal na historia do clero e do povo brasileiro. Um só exemplo basta para sugerir a gravidade e a capacidade subversiva desta influência: Mont'Alverne defendendo a filosofia cartesiana contra a filosofia tomista. Este exemplo provoca um mundo de sugestões e reflexões para a história da nossa formação cultural, em face do espírito e do ambiente criados pelas reformas educacionais de Pombal. E compreendo, agora, porque o sr. Visconde de Carnaxide, se desviou prudentemente, deste caminho perigoso e virgem. É que se trata de um assunto para consumir uma vida inteira.

* *

Voltando ao *O Brasil na administração pombalina*, devo dizer que o livro é um dos melhores estudos históri-

cos que se tem publicado, entre nós; que é um desses livros que podemos elogiar sem o medo de um possivel arrependimento. Com ele, o seu autor, até hoje desconhecido nas nossas letras (eu, pelo menos, encontro-o, agora, pela primeira vez), merece adquirir uma posição literária de primeira linha. Confesso mesmo que a leitura do sr. Visconde de Carnaxide chegou a me entusiasmar, o que me sucede muito raramente. E não se trata de um sentimento passageiro e superficial, pois nada neste livro se destina aos efeitos desta espécie. Não joga com nenhum dos pequenos golpes de mágica, recursos de mistificação, tons patéticos, que as biografias romanceadas da moda, mesmo as melhores, utilizam para conquistar e empolgar os leitores. Ao contrário, a sua nota exclusiva é a da documentação, do estudo objetivo, do desenvolvimento de atos e fatos rigorosamente históricos. Um livro sério, em todos os sentidos. Mas, na mesma proporção, um livro agradavel, que pode contentar o leitor exigente e o leitor desprevenido.

Não posso deixar de associar este sucesso de realização com as qualidades de estilo do sr. Visconde de Carnaxide. É um estilo o seu que se caracteriza pela elegância, pela plasticidade, pela vida interior. E, sobretudo, pelo uso preciso e justo das palavras, que se movimentam em conexão íntima com as idéas e o assunto. Acho que da sua forma de expressão poder-se-á dizer que é realmente aristocrática. Que o seu estilo corresponde ao seu título de nobreza. É verdade que a minha estimada condição de homem do povo e a minha ignorância em nobiliarquia impedem-me de adiantar qualquer noção a propósito do título que acompanha o nome do sr. Carnaxide. Mas seja qual for o seu valor, em nada ficará diminuido na comparação com a nobreza literária que não me julgo inteiramente desautorizado para julgar e avaliar neste seu livro, cujas qualidades estou louvando, sem constrangimento, e cuja leitura aconselho, com insistência.

CAPÍTULO XIII

UM DOCUMENTO DO MODERNISMO

SERÁ sempre muito dificil distinguir com exatidão aqueles momentos realmente novos (personalidades, obras, acontecimentos) que marcam, como etapas, as histórias das literaturas. Para os contemporâneos, então, a dificuldade se torna quasi uma impossibilidade. Daí o motivo por que flutuamos e hesitamos quando nos chega a tentação de definir as tendências atuais da nossa literatura. Podemos fazer, para um resultado destes, muitos esquemas nas direções mais diversas. Todos eles, porem, serão parciais e mutilados. É que a literatura deste último decênio — a chamada literatura post-modernista — encontra-se ainda numa fase de crescimento e formação. Portanto: de impossivel controle para uma definição de conjunto, mesmo nas suas obras mais fortes e mais características. Todas as perspectivas, tão próximas, carregam o perigo da mobilidade; e forçá-las será correr um perigo ainda maior: o de entrar para o domínio das profecias. Apesar desta prudência, pode-se dizer, no entanto, que a literatura atual apresenta um carater novo e moderno. De nenhuma maneira, nem seria possivel, ela parece pretender voltar à época anterior ao modernismo. Mas tambem é certo que uma literatura moderna não significa a mesma coisa que uma literatura "modernista". Se não temos, no Brasil, uma grande tradição literária, temos, pelo menos, algumas figuras e obras isoladas com as quais será preciso contar. E o que se está fazendo com Machado de Assis é bem um exemplo de que a literatura dos nossos dias procura um caminho de conciliação entre o espírito novo e o espírito antigo. É dos dois que estamos hoje vivendo e realizando literáriamente.

Diante do movimento modernista (1922-1930) estamos colocados em duas situações diferentes: 1.ª) a certeza de que foi transitório e representou um papel mais político (de política literária, quero dizer) do que própriamente artístico; 2.ª) que está hoje ultrapassado mas não repudiado, pois somos a sua continuação num sentido que sintetizo, imperfeitamente, desta maneira: o decênio 1930-1940 realizou, em obras, o que o decênio 1920-1930 aspirou e não pôde concretizar. 1930-1940 aparece, por um lado, separado e diferente de 1920-1930; sob outros aspectos, porem, os dois decênios se ligam e se continuam. O que pretendo afirmar é que o modernismo, em si mesmo, desapareceu, mas que o seu espírito se continuou em novas e diferentes formas. Contudo, sentimo-nos hoje tão distantes desse movimento que já começamos a fazer a sua crônica histórica. Isto significa que não existe mais, que já não desperta entusiasmo nem paixões, que podemos vê-lo, friamente, como um fato do passado. E tambem que podemos apreender e definir a sua significação.

Toda a importância do modernismo decorre da circunstância de ter sido um movimento de destruição e não de criação. E movimento criador o modernismo não foi porque não deixou nenhuma grande obra representativa, o que levou o sr. Otávio de Faria a assinalar que o seu nome poderá figurar na história literária mas não na literatura. As páginas desse período que merecem sobreviver foram escritas à margem ou "fora" das intenções modernistas. Tambem as suas figuras principais — algumas delas, ainda hoje, figuras de primeiro plano na nossa vida literária — estavam mais preocupadas em destruir alguns processos estéticos e estabelecer outros do que em criar obras de arte. E o que mostra que não foi nem absorvente nem totalizante é a existência de certas figuras conservadas e desenvolvidas numa direção alheia ao modernismo brasileiro. A do sr. Gilberto Freyre, por exemplo. As suas ligações com o modernismo foram as de uma simples sim-

patia distante, pois já apareceu com um carater que o ultrapassava. Este alheamento, no entanto, não o impediu (antes o ajudou) de realizar uma obra cuja importância nenhuma outra supera. Como não o impediu de influenciar, da maneira mais natural e menos estreita, todo um grupo de escritores e artistas, dentro e fora do modernismo: poetas (exemplo: o sr. Manuel Bandeira), romancistas (exemplo: o sr. José Lins do Rego), críticos (exemplo: o sr. Olívio Montenegro); contistas (exemplo: o sr. Luiz Jardim); professores (exemplo: o sr. Sílvio Rabelo); pintores (exemplo: o sr. Cícero Dias). Os exemplos, aliás, poderiam ser multiplicados até a constatação dessa influência generalizada que o sr. Gilberto Freyre passou a exercer na vida cultural brasileira desde *Casa-grande & Senzala.* Outras figuras literárias importantes do decênio passado igualmente puderam se resguardar do modernismo, na sua qualidade de movimento atuante. A um deles, o sr. Augusto Frederico Schmidt, coube mesmo o papel de lançar o grito de reação anti-modernista, em procura de um novo caminho.

De maneira nenhuma, porem, será justo falar de fracasso ou inutilidade a propósito do modernismo. Ao contrário, a sua vitória — dentro do programa(há uma conferencia de Ronald de Carvalho, que pode ser tomada como uma sistematização desse programa) de destruição de fórmulas caducas, de valores equívocos, de uma falsa e vazia tradição literária que só vivia de artifícios — foi absoluta. Todas as sombras contra as quais se atiraram os lutadores de 1922 estão hoje desaparecidas. Desapareceram, porem — será necessário assinalar — em face de elementos de combate nem sempre rigorosamente literários, embora impressos: a pedrada, a vaia, o assovio. Uma batalha sem generais, como a teria chamado Graça Aranha.

Nenhuma das diversas tendências nas quais se dividiram os principais modernistas — o dinamismo nebuloso de Graça Aranha, o primitivismo de grupos paulistas, o

regionalismo de nortistas e mineiros — conseguiu se firmar e se fixar. É que o "espírito" do modernismo era, essencialmente, destrutivo. Não sei se é a este "espírito" que o sr. Tristão de Athayde se refere no *bilan* que realizou do movimento, em que participou como o seu crítico oficial e assim unânimemente reconhecido: "A herança modernista foi maior em espírito do que em obras". Aliás, foi o sr. Tristão de Athayde quem inutilmente tentou introduzir no modernismo um espírito no seu sentido verdadeiro: um espírito de unidade com alma, forma, orientação.

Movimento transitório — verdadeira "crise" na nossa história literária — o modernismo tem para os que vieram depois dele uma única significação: a de ter limpado o ambiente. Terminado o seu breve momento, deixou para as gerações seguintes um caminho limpo e claro. Foi uma espécie de intervalo entre duas épocas, uma espécie de águas de separação entre valores realmente consideraveis e valores falsamente consagrados. Vive a literatura de hoje um especial momento de criação na poesia, no romance, nos ensaios, em todos os gêneros menos o teatro, porque o modernismo preparou o caminho, arrancando as pedras e arejando tudo o mais. O que o modernismo fez, portanto, de mais significativo, foi permitir o aparecimento de novas correntes literárias, foi tornar possiveis os novos rumos da nossa literatura, que são estes que estamos vivendo. Eis a sua herança que permanece e tem importância.

* * *

A lembrança destas reflexões me foi sugerida pelo reaparecimento, em obra póstuma, de um escritor que representa tipicamente o modernismo em prosa: Antonio de Alcântara Machado. E mais especialmente representativo — quase direi de maneira única — porque a morte

parou a sua carreira literária no momento mesmo em que parecia pretender uma fixação alem do modernismo. E' o que depreendemos da linguagem, do estilo, da concepção e da técnica de "Mana Maria", tão diferentes já dos seus contos anteriores. Parece-me, aliás, que este romance deixado incompleto transmite uma espécie de imagem de toda a obra de Antônio de Alcântara Machado. Aquela que deixou e principalmetne da outra que estava destinado a realizar. E *Mana Maria* é a plenitude da sua carreira interrompida de escritor. E' certo que vários outros dos seus contos podem ainda hoje ser relidos (estou me lembrando daquele magnifico "Apólogo brasileiro sem véu de alegoria"), mas nenhum apresenta os sintomas de durabilidade de "Mana Maria". E' que os seus contos de *Braz, Bexiga e Barra Funda* e *Laranja da China* estão construidos muito em mistura com os propósitos transitórios e acidentais do movimento modernista. Intrometeu-se neles um espírito de crítica imediatista que os prejudica terrivelmente. Não digo aquele espírito de crítica que encontramos em obras puríssimas de ficção, de Cervantes a Proust: a crítica social e humana tornada um instrumento da obra de arte. O caso a que estou me referindo é de outra natureza: o da obra de arte que se torna instrumento de crítica combativa e diretamente interessada. Por estar assim presa a compromissos é que a obra de Antonio de Alcântara Machado declinou bastante, na sua capacidade de interessar, e se comunicar, com o declínio do modernismo, em cujas preocupações viveu e se desenvolveu. Isto sem esquecer que das obras modernistas nenhuma outra resiste mais a um processo de revisão do que a de Antônio de Alcântara Machado. "Mana Maria", porém, já se formou na época nova do nosso decênio e revela que Antônio de Alcântara Machado começava a se libertar de contingentes e limitações para atingir aquele plano de liberdade que é o plano mesmo da arte. Creio,

por isso, que Antônio de Alcântara Machado figurará, na literatura brasileira, tão incompleto quanto o seu romance *Mana Maria*. Como em *Mana Maria,* poderemos sentir as suas qualidades literárias, o seu *humour*, o seu lirismo, a sua seriedade de pensamento, o seu gosto pelos problemas humanos e sociais — mas sempre, ao lado deste reconhecimento, sentiremos tambem que falta no autor, como na sua obra, alguma coisa de essencial, alguma coisa esperada, alguma coisa contada como certa. E' a sensação mesma do sujeito e do objeto incompletos.

Teremos, assim, que julgar Antônio de Alcântara Machado, não apenas pelo que ele fez, mas por tudo aquilo que o seu conhecimento autoriza a calcular que teria feito, se a morte não houvesse paralisado os seus passos no meio do caminho. E *Mana Maria* garante uma certeza contra a possível dúvida neste calculo otimista. Dir-se-á, talvez, que um idêntico argumento poderá sempre ser usado para todos aqueles que morrem prematuramente como Antônio de Alcântara Machado, aos 34 anos. Julgo, porem, que não é bem assim. Muitas vezes "morte prematura" é uma expressão sem qualquer sentido. Pois o momento da morte não se conta na idade, mas quando a vida se realiza e se completa em qualquer direção. Rimbaud não precisou senão de sua juventude, enquanto Victor Hugo teve necessidade dos seus oitenta anos para se revelar em corpo inteiro. E não há nada de mais triste do que sobreviver a uma vida, da qual já não se tem mais o que fazer. Lembrarei tambem o caso dos poetas românticos, sobretudo os nossos, que, morrendo na mocidade, não transmitem, no entanto, esta impressão de autores partidos pela metade. De autores mutilados em aspectos essenciais das suas mensagens. Um Casimiro de Abreu, um Álvares de Azevedo, um Junqueira Freire — todos os poetas românticos desaparecidos quase na adolescência — parecem completos nas suas obras. Ficamos mais ou menos certos de que conseguiram exprimir as

suas mensagens poéticas — as mensagens que seriam as mesmas em vidas mais longas. Com Antônio de Alcântara Machado, não. Sente-se que começava, apenas, quando a morte paralizou o seu itinerário. Em Antônio de Alcântara Machado, a morte na mocidade não foi, então, só um destino: foi uma traição do destino. Mas não foi só traído pela morte, e sim tambem pelo movimento modernista. Pois enquanto os seus companheiros de geração conseguiram ultrapassar o modernismo, Antônio de Alcântara Machado ficou como uma espécie de martir, como um pregador sacrificado pela propria causa. Basta lembrar como os defeitos de sua obra são muito mais do movimento modernista do que seus: atitude permanente (de aparência feroz, mas, na realidade, um tanto ingênua) de combate contra coisas mais ou menos vagas; linguagem que pretendendo a originalidade resulta em muitas ocasiões de um mau-gosto constrangedor; preocupação intencional da novidade, do pitoresco e do anedotário; naturalidade forçada e, portanto, tão artificial quanto o artificialismo que visava destruir; brasileirismo de superfície e de duvidosa tematologia; propósito invariavel de falar, escrever e pensar de uma maneira anti-Coelho Neto, o que já constituia um reconhecimento injustificado do mesmo Coelho Neto; etc. E' verdade que num escritor de tanta personalidade como Antônio de Alcântara Machado todos estes defeitos se encontraram muito atenuados e muito diluidos. Mas não deixam de abafar, um pouco, ou deformar, em parte, a expressão completa desta personalidade.

E' uma circunstância que estive sempre contando a favor de Antônio de Alcântara Machado durante a leitura do seu novo livro (*Cavaquinho e saxofone*, Rio, 1940), que, depois de *Mana Maria*, vem completar a publicação da sua obra póstuma. Diferente de *Mana Maria* (um romance incompleto e vários contos), este *Cavaquinho e saxofone* (o título já importa num esclarecimento sobre a época e as intenções do livro) é um volume de crônicas e

artigos de jornal. E como sucede com todos os livros desta categoria, torna-se muito dificil definí-lo e julgá-lo, numa visão de conjunto, em face da multiplicidade dos assuntos, do seu carater heterogêneo e da sua precária unidade. Mas uma coisa é certa: trata-se de um livro tipicamente modernista; um livro que transporta o leitor para um período que tem dez anos mas que parece muito mais velho.

Nesta literatura envelhecida, no entanto, a personalidade e as idéias de Antônio de Alcântara Machado apresentam ainda uma capacidade de viver, como se estivessem ao nosso lado. Se o leitor for capaz do propósito inteligente de não antipatizar com os cacoetes, os adjetivos incontrolados, a linguagem artificialmente brasileirista do modernismo; se o leitor souber afastar as exterioridades de expressão, que eram, repitamos, menos do autor do que da sua época — então verá que ainda estão vivos muitos dos temas, das preocupações, das idéias, que inquietavam ou divertiam Antônio de Alcântra Machado e que foram determinando, em cada dia, estas crônicas de *Cavaquinho e saxofone.* De uma maneira particular, este livro se destina a São Paulo, de cuja cidade-capital Antônio de Alcântara Machado se constituiu um excelente cronista. *Ruas de São Paulo antigo* é um capítulo, por exemplo, que revela quanto o cronista conhecia e amava a sua cidade. E de São Paulo é que o seu interesse transbordou para o nacional e para o universal.

O que vejo, porem, de mais significativo em *Cavaquinho e saxofone* é a sua qualidade de documento do modernismo. Ficará (ao lado dos dois livros de contos do A.) como uma obra típica e representativa de uma fase — a de 1922-1930 — de nossas letras. Acho mesmo que, em prosa, nenhum outro escritor (pelas circunstâncias que já assinalei) representará o modernismo com mais carater do que Antônio de Alcântara Machado. E pelo que este livro exprime de preocupações sociais e po-

líticas, será tambem um documento de caracterização num plano ainda mais vasto do que o estritamente literário. E' possivel por isso que os historiadores inteligentes do decênio passado procurem, nesta documentação literária, a linha dos fatos sociais, como Jacques Bainville procurou em Anatole France o sentido do "affaire" Dreyfus, com esta justificativa: "Pour comprendre une époque ce n'est ni aux actes ni aux discours publics, ni aux paroles des ministres qu'il faut en demander le sens. Seuls les écrivains dégagent e fixent l'idée générale des événements."

CAPÍTULO XIV

ESTUDOS SOCIAIS

No Gabinete Português de Leitura, de Pernambuco, nas comemorações oficiais dos centenários lusitanos, o sr. Gilberto Freyre pronunciou uma conferência que se acha agora editada em volume (*Uma cultura ameaçada: a luso-brasileira*, Recife, 1940) e que me parece um documento de excepcional importância. Ouví esta conferência e me lembro que provocou, tanto pelo orador como pelas suas palavras, uma impressão que podemos dizer revolucionária. E revolucionária tambem em si mesma: pelo que representava de atitude absolutamente contrária aos discursos vazios e retóricos, tão habituais em ocasiões como aquela e tão do genero dos intercambistas luso-brasileiros, uns inuteis profissionais de uma aproximação cuja realidade não pode estar nem nos banquetes, nem nas sessões solenes, nem em platonicas promessas de amizade. Leio agora a conferência e sinto que é, por todos os motivos, muito mais para ser lida do que para ser ouvida; obra, aliás, de um autor, ele mesmo, "mais da leitura do que da oratória". O material que ela contem é mais visual do que auditivo; é desses que os olhos precisam receber para uma fixação mais conciente e mais firme. E a mensagem de *Uma cultura ameaçada* vale tanto por si mesma como pela significação do seu autor. Debaixo de um nome comum, esta conferência, pelo que exige de compreensão e atitude, poderia nos deixar hesitantes, incrédulos ou indiferentes. Com o nome do sr. Gilberto Freyre, não. Trata-se de um sociólogo, de um historiador, de um escritor que não tem compromissos senão com as suas idéias e com os seus estudos. Que tem feito da objetividade o seu método. Que

dedicou toda uma vida aos estudos históricos, sociais e literários sem outras ambições que não sejam a verdade e a riqueza da sua obra. Para aqueles, como eu, que não aceitam todas as suas idéias e todas as suas colocações — e nesta conferência mesma há um erro filosófico que se repete várias vezes: o de colocar o plano sociológico acima do plano teológico — a autoridade intelectual e moral que o nome do sr. Gilberto Freyre implica, como escritor e como homem, deve estar sempre presente na leitura destas páginas de *Uma cultura ameaçada*: uma advertência dramática e perigosa.

O título da conferência já revela, em si mesmo, todo o seu sentido. Existe uma cultura ameaçada, e esta é a nossa: a cultura luso-brasileira. Depois de definir as qualidades essenciais desta cultura — baseada no espírito da aventura e no gosto da rotina que se associaram no português —, o seu conceito e a sua realidade, o sr. Gilberto Freyre indica os perigos que a ameaçam e convida-nos a defendê-la como um patrimônio de vida, da nossa vida coletiva e pessoal. Lembra, com exemplos históricos, que a guerra entre duas nações ou entre dois estados é um fenômeno transitório. Uma nação ou um estado derrotados, conservam a sua resistência e a sua individualidade e acabam por readquirir a sua antiga independência e autonomia. Com uma cultura, porem, tudo se processa diferentemente: atingida a cultura, desmoralizados ou substituidos por outros os seus valores representativos, então o estado e a nação nunca mais se rehabilitarão dentro da derrota.

A guerra atual, como sabemos, é uma destas guerras mais de culturas do que de nações ou de estados. Desde a ascensão do nazismo que os filósofos e sociólogos católicos — entre eles Jacques Maritain, mas acima de todos o próprio Papa Pio XI — já haviam definido a divisão especial desta luta no mundo moderno: de um lado o paganismo germânico e racista; do outro lado a civilização

ocidental, que é ainda, apesar de todas as desvirtuações, uma civilização que tem por base comum o cristianismo. E não obstante as imprecisões terminológicas entre "civilização" e "cultura", as distinções que possamos fazer com Nietzsche, com Spengler, com tantos outros, quando, um francês como Jacques Maritain emprega a palavra "civilização" (e ele já definira: "Civiliser c'est sprituali-ser") quer tambem significar "cultura" — termos, em geral, empregados na língua francesa indiferentemente. De qualquer forma, o que se conclue dos mais diversos conceitos é que os cristãos não empregam a palavra "cultura" num estreito e biológico sentido de raça. "Cultura", para nós, é toda a vida espiritual e material de um povo ou de um grupo de povos. "Cultura", por exemplo, no amplo sentido em que Sombart a define e divide: de natureza *material* e de natureza *ideal*, compreendendo a cultura *institucional* e a cultura *espiritual*. E' a cultura que Sombart chama objetiva, juntando-lhe a cultura *pessoal* ou *subjetiva*, de carater *físico* e *psíquico*.

Estamos, como se vê, no domínio flutuante da terminologia, mas creio que é neste amplo e humaníssimo sentido que o sr. Gilberto Freyre emprega tambem a palavra "cultura". E o que podemos chamar a nossa "cultura" é a luso-brasileira, o que quer dizer: a união dos valores culturais portugueses com os valores culturais negros e indígenas, dentro da natureza americana. Esta cultura, explica o sr. Gilberto Freyre, "tornou-se aquí plural, aberta a outras culturas, conservados os valores tradicionais portugueses como o necessário lastro comum". Precisamente este lastro comum é que agentes políticos de uma cultura imperialista tentam destruir, com tentativas de desmoralização e de ridículo do que é essencial na civilisação luso-brasileira; a cultura imperialista, ao contrário da nossa, sendo uma cultura "fechada" e exclusivista, toda conformada no critério biológico de raça e tentando escravizar todas as outras justamente em face de um mito de superio-

dade étnica. Por isso devemos nos situar, como um ponto de partida, na afirmação que faz o sr. Gilberto Freyre a respeito da "nenhuma base científica dos mitos de raças puras ou de raças superiores hoje proclamadas com ênfase, das torres de propaganda política dos partidos racistas da Europa" Sobretudo porque, diferente da portuguesa — "com uma capacidade única de perpetuar-se noutros povos" — as nações que representam a cultura racista só têm a capacidade de escravizar aquelas outras que Spengler chamava, desdenhosamente, "províncias" da cultura. Províncias da cultura germânica, naturalmente.

Não é só, portanto, nos campos de batalhas da Europa, mas em todos os continentes, através de uma sistemática propaganda, que as culturas se chocam e disputam o domínio do mundo moderno. Como todas as outras, a cultura luso-brasileira está implícitamente ameaçada. O sr. Gilberto Freyre afirma, na sua conferência, que ela se encontra muito mais ameaçada do que se pensa. E o afirma tanto em face do que tem lido em livros, artigos e boletins, como em face do que tem diretamente observado.

A conferência do sr. Gilberto Freyre constitui, como se vê, uma advertência. A luta objetiva pela defesa da nação e do Estado — e não é dela que se cogita no momento em que o Brasil está em paz com todos os outros países — esta é da competência das autoridades. Ao lado de qualquer luta armada, porem, existe uma outra luta, a que se processa no domínio íntimo das inteligências. A esta luta — luta pela defesa dos valores espirituais e materiais da cultura luso-brasileira — todos os escritores devem estar presentes. E para este ato de presença e de vigilância, a conferência do sr. Gilberto Freyre — revestida de um tom dramático pouco comum na sua obra — representa uma espécie de toque de reunir.

* * *

Citei um trecho em que o sr. Gilberto Freyre se refere ao carater plural e aberto da cultura que os portuguêses instalaram na América. A influência de françêses e ingleses na nossa sociedade documenta bem esta pluralidade. No caso da influência francesa, podemos dizer que se trata de um elemento integrante da propria cultura portuguesa. O que se chamou o nosso *francesismo* era aquí uma continuação do *francesismo* em Portugal, nascido, aliás, nos velhos tempos do condado portucalense. A influência francesa, tão marcante em Portugal e, consequentemente, no Brasil, explica-se sem espanto quando nos lembramos de que era de uma casa francesa o príncipe Afonso Henriques e de que foi sobre o sangue francês que se ergueu a monarquia lusitana há oitocentos anos. Antes, portanto, que aquí chegassem os primeiros franceses — missionários ou piratas e contrabandistas — já a influência francesa estava em nossa terra, de maneira indireta, por intermédio dos próprios portugueses. Encontraram os franceses, por isso mesmo, e muito mais do que os ingleses, um ambiente muito propício às suas atividades tanto espirituais como técnicas.

O livro mais recente do sr. Gilberto Freyre (*Um engenheiro francês no Brasil*, Livraria José Olympio, 1940) é um estudo desta influência da cultura francesa no Brasil do século XIX, através de um dos seus representantes mais inteligentes e mais típicos: o engenheiro Louis Léger Vauthier, que foi durante seis anos (1840-1846) diretor de Obras Públicas em Pernambuco. Vauthier representou a cultura francesa, entre nós, num dos seus aspectos mais importantes: o dos valores técnicos. E neste ponto se encontra a contribuição inteiramente nova do estudo do sr. Gilberto Freyre. A influência dos valores espirituais franceses — dos filósofos, dos escritores, dos artistas — esta já se encontra suficientemente definida e situada. Mas su-

cede que nem sempre esta influência própriamente literária e artística constitue o elemento mais forte. Os que determinavam um sistema de viver e todo um conjunto de costumes eram, muitas vezes, os elementos menos vistosos porem mais generalizados e mais atuantes. Elementos de técnica e dos técnicos, "mesmo dos menos espirituais desses técnicos, como os cosinheiros e os padeiros", pois "eles tambem difundem cultura e modificam paisagens sociais". E é dentro desta orientação que o sr. Gilberto Freyre revela toda a extensão e todos os detalhes desta influência menos livresca e mais viva dos franceses sobre a sociedade brasileira.

O material histórico para este estudo, na parte própriamente de Vauthier, foi o diário do engenheiro francês que o sr. Paulo Prado trouxera há alguns anos de París e oferecera ao sr. Gilberto Freyre; e na parte da influência francesa, em geral, os anúncios de jornais da época, principalmente do mais que centenário *Diário de Pernambuco.* E vale a pena destacar os extraordinários resultados que o sr. Gilberto Freyre consegue extrair de um material tão aparentemente pobre e do qual os nossos sociólogos e historiadores nunca se lembraram. E' verdade que certos romancistas — e Machado de Assis era um deles — apreciam muito os anúncios de jornais, mas os do seu tempo e para sugestões exclusivamente literárias. Para fins históricos e sociológicos, creio que foi o sr. Gilberto Freyre o primeiro a utilizar os anúncios de jornais. E como se nota neste seu livro, trata-se de um material muito rico e muito sugestivo, capaz de transmitir — tanto como as cartas, memórias etc. — a fisionomia de uma época em toda a sua complexidade. Em outras ocasiões o sr. Gilberto Freyre já havia utilizado esse processo de pesquisas, mas agora, em *Um engenheiro francês no Brasil,* transformou-o num método tão racionalizado e tão

positivo que estou certo passará a ser usado em todos os estudos sociológicos e históricos.

Embora ele mesmo se considerasse um simples "agente técnico" — não se pense, por isso, que Vauthier tenha sido, no nosso meio, sómente o seco profissional que constrói edificios e abre estradas. Ao contrário: foi um técnico, mas muito mais um homem de idéias. Uma lição a extrair, tanto do seu diário como deste estudo do sr. Gilberto Freyre, é exatamente esta: a sua capacidade de se movimentar num domínio mais amplo do que o dos simples especialistas, a sua largueza de vistas, a sua aptidão para fixar os problemas em conjunto. Alguns destes problemas sendo essenciais naquele tempo, e ainda hoje, como, por exemplo, "o das comunicações do litoral com o interior, e do Recife com o sul agrário, o dos rios, o das matas, o das estradas". Neste último, lembra o sr. Gilberto Freyre que Vauthier chegou a antecipar-se a Tavares Bastos quanto a um plano sistemático de estradas num país agrícola como o Brasil.

E' que Vauthier foi bem o que se poderia chamar hoje um "psicotecnico". A palavra não é muito nova, mas ainda assim posterior a Vauthier, pois apareceu, pela primeira vez, em 1903, em *Angewante Psychologie*, de W. Stern. Constitue a *psicotécnica* uma espécie de reação contra os exageros e o materialismo da técnica, contra o *tecnicismo*. Fazer da técnica — que é, aliás, a utilização da natureza para fins humanos — uma obra de psicologia e não de mecânica — eis o que pretende a *psicotécnica*. E creio que Vauthier, pela sua ação no Brasil, pode ser considerado um precursor desta ciência.

O estudo desta figura de precursor não constitue, no entanto, o único objetivo do livro do sr. Gilberto Freyre. Através do engenheiro Vauthier, tomado como ponto de partida e de apoio, o A. desdobrou o seu trabalho até chegar a uma reconstituição da vida social e política do Recife,

em particular, e da sociedade brasileira, em geral. Conseguiu surpreender, pelo seu processo "histórico-social", a vida de há um século, no seu tom flagrante, nos seus costumes, no seu pitoresco, na sua expressão real. E não é só uma simples reconstituição do passado mas a vida mesma do passado, como surpreendida no tempo e nele paralisada, aquela que o sr. Gilberto Freyre apresenta nestas páginas que parecem de um poeta ou de um romancista. Que são, na verdade, de um poeta e de um romancista. Pois é bem de um poeta ou de um romancista esta sua capacidade de penetrar a natureza íntima e profunda das coisas, de animá-las de nova vida. E tudo isso sem trair, em momento nenhum, os deveres de sua objetividade de sociólogo e de historiador. Revelar-se complexamente, num dificílimo equilíbrio, um homem de pesquisas e um homem de imaginação, um poeta e um historiador, um sociólogo e um romancista — esta me parece uma das muitas originalidades com que o sr. Gilberto Freyre tem revolucionado a nossa vida literária. E' uma originalidade que podemos sentir em *Um engenheiro francês no Brasil*, sobretudo na reconstituição histórica da vida e dos costumes do Recife de 1840. Do Recife de há cem anos, que o sr. Gilberto Freyre levanta do esquecimento e coloca de pé — vivo, pitoresco, característico, como ele foi. Dá-nos a impressão de um destes retratos que não amarelecem nem envelhecem nunca. Fixá-lo não será olhar para trás, com esforço, afim de imaginar, vagamente, o passado. Será viver, com ele, e neste momento, a vida mesma que viveu há cem anos. E' esta a sensação do leitor das páginas históricas do sr. Gilberto Freyre: ele fêcha os olhos, após a leitura, e vive — positivamente *vive* — no velho Recife de 1840, anda nas suas ruas estreitas e sujas, entra nos seus sobrados coloridos, atravessa as suas pontes, percorre os seus bairros característicos, tudo com a sensação de que está com o pé em terra firme e não dentro de um sonho. Não terá sido, na verdade, um sonho, mas uma outra vida,

a que está presente no livro do sr. Gilberto Freyre. E esta vida se apresenta exata e real, ao mesmo tempo que poética e romanesca, porque o sr. Gilberto Freyre é um artista e é, sobretudo, um homem que ama comovidamente o Recife. Nem uma obra como a sua poderia deixar de ser uma obra de amor.

CAPÍTULO XV

NOVA ANTOLOGIA

PÚBLICO e escritores não chegaram ainda no Brasil a realizar aquela unidade que é o fundamento do equilíbrio cultural. De uma certa maneira podemos dizer que nos falta um público literário. Os que poderiam ser leitores inteligentes (os que deveriam ser só leitores) tambem querem ser escritores. Quem, entre nós, se sente capaz de ler um livro, tambem se sente capaz de escrever um artigo. Só não escreve no Brasil aquele que não consegue sequer o artifício de ligar as palavras em período. Como, então poderemos ter um público realmente literário se os possiveis componentes deste público insistem em fugir da sua categoria? Daí a desproporção entre o número muito grande de literatos e o número relativamente pequeno de leitores. Deste número de literatos, uma pequena parte se mantem na arte literária com toda a conciência e toda a clarividência do seu ofício; a maioria, porem, vai constituir a vasta população do subúrbio literário — a sub-literatura — e que é uma coisa muito divertida e muito triste, ao mesmo tempo. Em outro país no qual existisse um público permanente e vigilante, capaz, por si mesmo, de operar separações e seleções, os sub-literatos seriam apenas engraçados. Aquí, porem tudo se processa diferentemente. E' que eles, em geral muito audaciosos na sua inconciência, contam com as hesitações do nosso chamado grande público, ainda não definido, ainda oscilando nas suas preferências, lendo e aplaudindo, indiferentemente, tudo o que lhe impinge a propaganda dos noticiários. Em outro país, repito, os sub-literatos seriam inofensivos. Entre nós, não; corrompem e deturpam essa sensação de bom-gosto que se torna, pelo hábito,

um verdadeiro instinto do leitor de categoria, tão raro ainda no nosso meio.

Pensando nisto estou tentado a fazer uma sugestão que me parece muito séria: uma nova espécie de antologias. O gênero anda, aliás, muito em moda no momento; as nossas antologias, porem, se destinam a apresentar ao público os melhores trechos dos escritores, as suas páginas mais belas ou características, as obras literárias que devemos aproveitar como exemplos a seguir. Venho propor, então, uma antologia (ou uma série) com um método oposto: contendo as páginas significativas dos piores escritores, trechos ilustrativos da sub-literatura, obras que indicassem ao publico o que ele não deve admirar e aos jovens o que não devem imitar. Esta antologia, de carater profilático, resultaria da máxima utilidade. O leitor ficaria habilitado a julgar qualquer livro, comparando-o com os trechos da sua nova antologia. Não só julgaria os autores nela incluidos, mas os seus parentes antigos e novos que fossem surgindo. Asseguro que não se trata de uma blague, e sim de uma sugestão muito grave que, se fôr realizada, contribuirá excelentemente para educar e ordenar o gosto literário do público.

Devo dizer que esta idéia não me veio espontaneamente. Ela me foi provocada pela leitura do último livro do sr. Alfredo Elis Júnior; livro, aliás, de dupla publicação: uma nos Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (*Feijó e sua época)*; a outra na coleção "Brasiliana", de uma das nossas editoras *(Feijó e a primeira metade do século XIX)*. Desde que se trata da mesma obra pode-se usar, indiferentemente, qualquer um dos dois textos. Usarei o *Feijó e sua época* por ser uma publicação da Universidade, onde pontifica o sr. Elis. Esta é, aliás, uma circunstância importante e que convem não esquecer: o sr. Alfredo Elis Júnior é diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Le-

tras da Universidade de São Paulo e professor catedrático de História da Civilisação Brasileira da mesma Universidade. E' certo que esta circunstância me torna um pouco constrangido para dizer que o sr. Alfredo Elis Junior traz uma volumosa contribuição para a antologia cuja organização estou propondo. Para que não se pense, porem, que estou exagerando ou atribuindo uma situação indevida ao ilustre historiador paulista, citarei abundantemente o seu livro. E' quasi só o que farei, e ver-se-á porque. Posso dizer, assim, que ofereço hoje uma página típica para a antologia que me parece de necessária e urgente realização.

* * *

Vamos acompanhar um pouco o sr. Elis, e com as suas próprias palavras, através do *Feijó e sua época.* Sim: não o citar fielmente seria roubar este autor no que ele tem de mais característico: a sua linguagem, a sua maneira de escrever (e hesito em acrescentar), o seu estilo. E' a grande originalidade do sr. Elis. E' a sua capacidade antológica. E' a sua vertigem. E logo de início, no índice, os titúlos dos capítulos revelam esta linguagem de um gosto exquisitamente simbolista: "Daniel na cova dos leões", "A fera desenjaulada", "A queda de um astro", "A ferro e a fogo", "Turbilhões de anarquia", "A onda verde", etc.

No primeiro capítulo, examinando a situação dos povos descobridores, o sr. Elis conclue nesta síntese talvez pouco histórica mas bastante zoológica: "Nessa época a Ibéria era, no cenário da política internacional europeia, o que o tigre é nos juncais da Índia." Daí por diante os animais ferozes continuam a preocupar o sr. Elis, como se depreende desta frase, entre outras, que atribue a um personagem histórico, impossibilitado de se defender desta

imputação: — "Sou capaz de enfrentar a corrida bravia do touro em fúria, luto com a suçuarana enraivecida a peito a peito, me bato com o gentio selvagem, mas não posso resistir ao amor!" Esta última palavra, tão amolecedora, torna o sr. Elis menos impetuoso e mais suave no capítulo seguinte, em que estuda a origem de Feijó. Como se sabe, é uma origem misteriosa de enjeitado que até hoje nenhum documento desvendou completamente. Mas, se não existe a palavra de um documento, existe agora a palavra do sr. Elis. Esta é a sua conclusão: "Feijó é filho de Dona Maria Joaquina e do vigário de Cotia de nome Padre Lima." O leitor ficará, apenas, com o direito de formular esta pergunta ingênua: e as provas? E' neste capitulo tambem que o sr. Elis se apresenta um moralista muito ardoroso, transportando-se para a época mesma do nascimento do Regente. Defende Feijó e os pais como se estivesse diante de um juri. Ataca a Igreja e aconselha-a (estou certo que o Papa considerará a advertência) a abolir o celibato do clero. Tambem procura justificar a mãe de Feijó nestes termos: "Ninguem que tivesse em sua vida uma simples sombra de um escorregão menos feliz, que o castigo de uma degradação inclemente e deshumana, cairia implacavelmente sobre a sua cabeça, muitas vezes inocente! A opinião pública era, não só um Moloc tremendo, e deshumano, inimigo dos jovens, como se revestia de um perfil de Adamastor carniceiro, tal era o pânico que ela infundia aos que lhe estavam submetidos". Há um outro fato com o qual não se conforma o sr. Elis: é com o batismo de Feijó. Pois não é absurdo batizar uma criança? O sr. Elis garante-nos que sim: "Realizado o batismo, este ato preliminar de catolicismo, o que na verdade é um abuso de poder, pois não seria ainda dado saber se o futuro Feijó desejaria ou não fazer parte dessa ou daquela religião", etc. Desconfio neste momento que o sr. Elis dá à palavra "fato" um sentido duvidoso. E' que a esta pergunta — "quem foi

seu pai (1)"? — junta a seguinte nota: "este fato parece-me muito importante." Mas que fato existirá numa tão misteriosa pergunta?

Falando da infância de Feijó, da vida paulista, dos seus primeiros estudos, o sr. Elis Júnior se exalta: "Eis a forja onde se temperou o carater do grande platanino, o maior, varão desta terra de todo o século XIX". Não se esquece tambem de nos informar a respeito da força física de Feijó: "um ser privilegiado no respeitante a musculatura"; e mais adeante: "Feijó possuia musculos bem cuidados e desenvolvidos acima da normalidade." Quanto ao professor de Feijó, Estanislau de Oliveira, tomamos a liberdade de lembrar que ele ensinou em São Paulo, e não em São Carlos, como diz o sr. Elis. E tambem que, em 1815, Feijó se achava em São Carlos e não em Itú. Detalhes sem importância para um historiador de tão altos vôos.

Que o biógrafo não se sente muito satisfeito com a entrada de Feijó no seminário — é um sentimento que não esconde. Resmunga um pouco diante desta decisão, porque está certo de que "ele não tinha vocação para a carreira sacerdotal". Contudo se conforma porque o sacerdote torna-se depois deputado às Côrtes portuguesas pela província de São Paulo. E' o que o sr. Elis chama "Daniel entre os leões". Daniel é Feijó; os leões são os portugueses. Deixemos que o próprio autor explique o seu símbolo: "Seria como Daniel na cova dos leões! Os leões que Feijó iria enfrentar eram mais temiveis porque eram leões humanos!" E' verdade que nos adverte de que "ninguem pode dar murros em pontas de facas", mas ficamos com a impressão de que Feijó o poderia diante deste trecho: "Feijó se havia mostrado heróico com a sua atuação nas côrtes portuguesas, onde a sua voz tinha o efeito de bombardeios e o seu ímpeto era cargas de cavalarias, de corcéis desenfreados." Há outras impressões de

Feijó não menos grandiosas: "recife ponte-agudo e fixo"; "vulcão vivo"; "corajoso como um Cyrano de Bergerac"; "sólido como uma máquina de guerra"; "catapulta de fogo grego", etc. As vezes, porem, conforme declara o biógrafo, este "vulcão" se transformava numa "sensitiva": "era tambem de uma delicadeza sentimental de uma sensitiva."

Estas citações indicam quanto é acentuado no sr. Alfredo Elis o gosto das metáforas pomposas, das hipérboles extravagantes, das comparações bombásticas. No capítulo intitulado "Paralelos" este gosto se eleva até o paroxismo e o delírio. Nele vemos Feijó desfilar ao lado de Richelieu, Bolivar, Juarez, Cromwell, Pombal, Nun'Álvares; e antes somos advertidos de que "Feijó nunca lera pela cartilha de Ulisses; ele preferia a de Aquiles". Será inutil acrescentar que o sr. Elis conclue, em todos os casos, pela superioridade do nosso Regente. Um exemplo: "O cardeal (Richelieu) era a raposa; o padre paulista era o leão." Outro:" (...) a pureza nivea de consciencia mais clara que o penacho de Henrique IV, farfalhante em Ivrí; a lealdade de uma franqueza, mais rude e transparente que a água cristalina da torrente que mitigou a sêde de Moisés no deserto prépalestínico". Eis alguns outros elementos com os quais o A. compara Feijó: "a *edelweiss* das montanhas suiças", "as lâminas auríferas do Orfir ou do Salarabuçú", " o diamante do Golconde", "os muros de um *Kraal* palestínico". E' que o sr. Elis não se satisfaz em comparar Feijó só com os homens; compara-o tambem com os elementos da natureza. Assim afirma que "ele era puro como as águas lustrais do rio Jordão e transparente como a torrente de Horeb". Contudo, diante de oceanos e montanhas, sempre faz uma pequena concessão e acaba por confessar que Feijó "não tinha a profundidade do Oceano Pacífico, nem a altura do Himalaia". Mas diante da morte do Regente o sr. Elis se comove e fica a conjecturar o que ele teria sido em outras terras.

O historiador transforma-se em profeta e vidente: "Na França teria sido um Bayard, na Itália um Miguel Ângelo, na Espanha um Gonçalo de Cordova e na Inglaterra um Cromwell." Lembra tambem que em outro ambiente Feijó poderia ter atingido mesmo a "tiara pontifícia". Mas não teria sido Feijó mais do que um Papa? O sr. Elis assegura que sim: que foi um Deus — um "Deus bárbaro". E' o que lhe pareceu em certa ocasião. "Pois Feijó cresceu, ainda mais, na figura monumental, parecendo um Deus bárbaro."

De repente, porem sentimo-nos jogados de tão altas esferas para o solo mais raso. E' quando o sr. Elis resolve nos informar a respeito do que Feijó não foi. Pensava-se, por acaso, que Feijó tinha sido um díscolo oriental? Pois que não se pense mais diante desta informação: "Feijó não era um díscolo oriental." Tambem devemos recolher esta contestação melancólica e agrícola depois de tantas exaltações mitológicas e imponentes: "Feijó não plantaria carvalhos. Ele preferia o plantio de couve."

Outras revelações surgem, todas muito importantes. Os que tinham D. Pedro I como o proclamador da nossa independência terão a honra agora de reformar um tão errado juizo, diante desta afirmativa: "Vou mesmo ao ponto de dizer que foi ele (Feijó) o proclamador da Independência". Igualmente o papel do Ministro da Justiça nos aparece completamente modificado neste seu novo conceito: "Feijó era o ministro da Justiça. A ele incumbia como a um maestro de orquestra executar uma harmonia com esses elementos díspares." Menos artístico e menos musical seria o papel do Imperador, transformado em pega-moscas, a quem o sr. Elis faz esta reprimenda póstuma: "Pedro I, nesta questão, não compreendeu que não era com vinagre que se apanham moscas."

Não adianta insistir. Fico com o livro cheio de notas que não posso sequer transcrever, tal a quantidade. O que é certo é que toda a obra guarda um único tom, do princípio

ao fim. Neste ponto é de uma harmonia e de uma coerência comoventes. Toda ela se revela no seu estilo — um perfeito estilo de ouropel. Que é dificil e original não nego. Estou certo que nenhum de nós, pobres simplórios. conseguiria escrever, com aplicação e esforço, estas páginas terriveis, que o sr. Elis escreve com espontaneidade Só lamento às vezes que não possa ser lido sem alguns dicionários e muito fôlego; lamento tambem que a multiplicidade dos "que" e das vírgulas, sempre separando os sujeitos dos verbos, tornem a leitura um pouco penosa. Mas tudo isso não há de ser nada. O que há de ser alguma coisa é a desilusão de vencer todos os obstaculos para não se encontrar nada de novo, de importante ou de esclarecedor sobre Feijó e a sua história. O que encontramos de novo ouso sugerir que não seja senão uma maneira menos exata de repetir aquilo que todos já sabíamos exatamente. Assim quando o A. transforma o fluminense Evaristo da Veiga em um "jornalista mineiro"; quando afirma que, a princípio, Feijó teve a confiança absoluta do Parlamento — sabendo-se, ao contrário que Feijó sempre contou com oposicionistas; quando informa que Feijó não tomou parte importante nas discussões do Ato Adicional — sendo evidente que não tomou parte nenhuma, pois era senador e o Ato Adicional foi obra da Câmara; quando diz que o Brasil, em 1832, estava dividido em dois grupos — sabendo-se que eram três os grandes partidos dessa época; quando confunde liberais exaltados e chimangos — sabendo-se que eram diferentes, sendo os chimangos precisamente os moderados.

Creio que afirmando de início o caracter "científico" do seu trabalho, o sr. Alfredo Elis Junior poderia ter se dado ao pequeno esforço de consultar os Anais do Congresso, os documentos dos Arquivos, os jornais da época. Mas, para que, se o sr. Elis tinha em mãos o conhecido livro de Egas sobre Feijó? Vê-se que Egas é a sua fonte ostensiva e confessada. Cita-o e repete-o exaustivamente

da primeira à última página. Tambem dos livros do sr. Otavio Tarquinio de Sousa — que se tornou a nossa principal autoridade em assuntos regenciais, unindo a erudição histórica a um invariavel bom gosto de expressão — ávidamente se aproveita o sr. Elis, embora não se sinta muito à vontade nesta companhia. Mesmo assim uma leitura mais atenta da *História de dois golpes de Estado* talvez tivesse sugerido ao sr. Elis a impossibilidade de deixar sem referências, como sucede no seu livro, a tentativa de golpe de Estado de 30 de julho de 1832, acontecimento que nos parece obrigatório em qualquer biografia de Feijó. Mas o fim do sr. Elis Júnior, como vimos, é menos estudar Feijó do que exaltá-lo declamatóriamente. A intenção em todas as suas 475 paginas é só apologética, e no pior sentido. E por isso é que em relação ao Regente tudo continua como se este livro não existisse. Mais ainda: este livro lança a confusão sobre Feijó, que nos aparece quase sempre desfigurado pelo tumulto de tropos e hipérboles, no qual o afoga este seu fantástico biógrafo. Mas será curioso constatar que, em muitas ocasiões, pretendendo colocar Feijó em alturas quasi divinas, o A. acumula, sem o sentir, razões e argumentos contra o seu ídolo. Eu só conhecia até hoje um caso destes, mas no domínio da ficção literária: a deliciosa história do Conde de Abranhos contada pelo seu secretário...

CAPÍTULO XVI

PANORAMAS

O sr. Afrânio Peixoto acaba de publicar um volume (*Panorama da literatura brasileira*) para o qual os editores visam um fim muito amplo e complexo, conforme se depreende destas palavras de apresentação: "Este livro não é apenas um compêndio de literatura. E' livro de estética, de história literária, alem de uma antologia (...) Com este livro se compreenderá a literatura do Brasil, na sucessão do tempo e na relatividade de nosso ambiente, etnográfico-político, moral".

Como se vê, um projeto dos mais sérios, exigindo uma realização de proporções tão superiores e de uma tamanha altitude que poucos dos nossos escritores seriam capazes de ambicionar. Uma espécie de terceiro episódio da tarefa de Sílvio Romero e José Verissimo. Que o sr. Afrânio Peixoto esteja em condições de realizá-la, este é um ponto que não cabe discutir. Pelas páginas — embora muito desiguais — que conhecemos deste escritor, tão util e tão produtivo, de um talento muito vivo e de uma consideravel erudição, julgamos, no entanto, que dispõe de recursos intelectuais e culturais para trabalhos importantes, sobretudo os de história e de pesquisas. Que o sr. Afrânio Peixoto tenha, porem, realizado esta obra, podemos verificar que não. O que nos surpreende, realmente, é a desproporção entre o que podia fazer e o que fez, entre as suas possibilidades e a sua realização. Lendo este último livro do sr. Afrânio Peixoto, como dois ou três outros publicados recentemente, parece-nos dificil acreditar que estejamos diante do mesmo autor que escreveu certos estudos sobre Camões, o ensaio sobre Castro Alves,

os compêndios de Medicina Legal. E' certo que todas as suas obras estão hoje ultrapassadas — os seus romances com um valor mais histórico do que propriamente artístico — mas não devemos esquecer que o sr. Afrânio Peixoto as realizou numa época pobre e dificil da história das nossas letras. Os seus romances, sobretudo, ele os escreveu num período da nossa ficção que era de decadência e de inércia. Período de depressão, como o definiu o sr. Pedro Dantas, e dentro dele, o sr. Afrânio Peixoto — continuo citando o sr. Pedro Dantas — se constituiu o "nosso romancista mais consideravel de 1910 a 1925".

Não é, aliás, sem propósito que estou lembrando a significação do sr. Afrânio Peixoto, os seus direitos à nossa simpatia e ao nosso respeito, os seus títulos e as suas atividades, o entusiasmo e a dedicação com que tem procurado servir as nossas letras. Lembro tudo o que é necessário afim de dizer, em seguida, o que representa o seu último livro; e com a franqueza que julgo digna tanto do escritor ilustre, que ele é, como do crítico que pretende, acima de tudo, ser fiel a si mesmo.

Diremos, logo de início, como uma opinião de ordem geral, que o *Panorama da literatura brasileira* é um livro de estrutura fraquíssima e defeituosa; falho e desproporcionado; apressado e superficial; desarticulado e inorgânico; destituido de interesse e de vida, presidido por um espírito de reação a lançar o passado contra o presente; com uma visão apaixonada e parcial dos fenômenos literários e das suas figuras representativas; com uma maneira de escrever que, pretendendo a originalidade, só atinge o artificial e o retorcido. Enfim: um livro pensado apressadamente, estruturado ao acaso, escrito com jogos de palavras e não com um estilo literario. Através dele não sentimos a literatura como um corpo vivo, íntegro, completo. Para tanto seria preciso a existência de um plano e de um pensamento que atuassem como forças articuladoras. Aquí, ao contrário, a literatura se apresenta aos

pedaços, escritores e tendências cosidos, uns nos outros, arbitráriamente, como retalhos. Mas como poderia deixar de ser assim, definindo o sr. Afrânio a literatura como "o sorriso da sociedade?" Literatura — sorriso da sociedade! E fico a pensar que espécie de sorriso seria o da literatura de um Dostoievski, ou, nos tempos atuais, de um Mauriac, de um Bernanos, de um Charles Morgan!

Sentimos que, para a organização da parte do *Panorama* que é própriamente de antologia, o sr. Afrânio Peixoto não se decidiu por um método ou um processo que lhe permitissem transmitir uma visão exata das nossas letras. Quando não repete outros antologistas, escolhe trechos de autores, ao acaso, como se, numa obra destas, o espírito de proporção e de justiça, dentro da verdade e do bom-gosto, não significasse quase tudo. Pois só por intermédio deste espírito é que será possivel transmitir ao leitor comum uma idéia dos autores, isoladamente, e de toda a literatura, num sentido geral. Ora, o sr. Afrânio Peixoto apresenta, às vezes, trechos de autores que parecem extraidos de proposito para dar uma impressão menos exata de sua obra. (Cito, como exemplo, o caso de Graça Aranha, que aparece através de um trecho da *Viagem maravilhosa* — tratar-se-á de uma vingança? — quando tantos, bem mais próprios, poderiam ser extraidos de *Chanaan*). Acontece tambem que de certos autores importantes não cita trecho nenhum, enquanto o faz de outros que nada significam em nossas letras. E a propósito renovo uma pergunta que já fizera José Verissimo: porque incluir Antonio José em nossas letras? Antonio José só é brasileiro pelo acidente do nascimento; em tudo o mais, um português. Porque fazê-lo, contra toda lógica, um autor brasileiro? E, neste caso, com maiores motivos, porque não entregar Tomás Antônio Gonzaga aos portuguêses?

Um ponto ainda desta antologia me pareceu bastante esquisito. O sr. Afrânio Peixoto havia deliberado (e acho

que foi muito feliz nesta deliberação) só incluir, nesta sua obra histórica, autores mortos. Mas, então, porque se incluiu a si mesmo, na sua antologia, como único autor vivo? Duas vezes lá está o sr. Afrânio Peixoto, escolhido pelo próprio sr. Afrânio Peixoto, como único vivo: na primeira, ao lado de Castro Alves e Gonçalves Dias, num capitulo cujos excerptos — segundo as suas palavras — "dão logo, de início, idéia complexiva literária da terra e da gente"; na segunda, com a companhia, não menos modesta, de Euclides da Cunha, Eduardo Prado, Oliveira Lima. Creio que o sr. Afrânio Peixoto avança um pouco demais, e com exagerado otimismo, no julgamento que a posteridade irá fazer da sua obra.

Além da antologia, o *Panorama* contem uma parte histórica e crítica. A cada figura da nossa literatura, ao lado de um trecho escolhido da obra, o sr. Afrânio Peixoto dedica pequenas notas que se pretendem críticas. Quasi todas não o são, porem. Três ou quatro linhas, muitas vezes, nas quais é o aspecto mais superficial ou menos característico de um autor aquele que fica ressaltado. Em outras, nem tanto. Veja-se a nota que acompanha o nome de Raul de Leoni: "*Raul de Leoni*: *poeta bem dotado*". E é só. Tambem não me parece de muita propriedade chamar de simples "lamúria" a poesia de Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu. Ou classificar Baudelaire como um "realista tôrpe". Por outro lado, as suas referências a José de Alencar e Castro Alves são, visivelmente, exaltadas, apologéticas, desproporcionadas. Tomo a liberdade, neste sentido, de sugerir ao sr. Afrânio Peixoto a leitura, quanto a Castro Alves, de um estudo do sr. Mário de Andrade, na *Revista do Brasil*, e quanto a Alencar, um capítulo do *Romance brasileiro*, do sr. Olívio Montenegro. São dois estudos que não negam o poeta e o romancista, mas os colocam em lugares muito exatos e em posições muito reais. Devo dizer no entanto — e como me é agradavel dizê-lo! — que nem todas as notas

deste *Panorama* têm o mesmo tom. Algumas delas me parecem excelentes (excelentes dentro das condições limitadas do livro) e indico, como exemplos, aquelas que o A. escreveu sobre Gonçalves Crespo e sobre a Academia Brasileira de Letras.

Refiro-me, finalmente, a algumas opiniões literárias e estéticas que se encontram no primeiro e último capítulo do *Panorama*. Em muitos pontos, o sr. Afrânio Peixoto encontra a nota justa para os fenômenos e os acontecimentos literários. Só faço concordar com as suas palavras (não representam, aliás, pontos de vista nem originais nem profundos) quando define o carater revolucionário da mocidade e conservador da velhice, conquanto sejam muitos os exemplos contra as nossas concordes opiniões; quando afirma que "talento, e não certidão de edade, é que é preciso em literatura"; quando se insurge contra a literatura feita sob critérios estreitos de grupos, de gerações, de elogios mútuos; quando assinala a relatividade das escolas e das inovações literárias. Acho, contudo, que o sr. Afrânio Peixoto enfrenta esta relatividade de um modo muito rigoroso; de um modo, digamos, mecânico. Daí a sua opinião de que tudo, em literatura, é imitação: que não se faz nada de novo, que tudo o que se constrói hoje é, apenas, cópia do passado. Exagêro, sem dúvida; excessivo reacionarismo contra as idéias de evolução. E é este reacionarismo que explica a atitude de obstinada incompreensão com que o sr. Afrânio Peixoto se coloca diante da arte e da literatura dos nossos dias. Com os escritores modernos, no entanto, é o contrário o que sucede: eles estão procurando os seus mestres nos mais velhos, estão tentando reatar a tradição no que ela tem de vivo e de forte, estão procurando, como base das suas obras, a experiência dos que vieram antes. Por tudo isso é que estimamos algumas obras antigas do sr. Afrânio Peixoto. E só temos a lamentar que não possamos estimar as de hoje, como este *Panorama* que nos parece sem qual-

quer significação tanto para a literatura como para o sr. Afrânio Peixoto.

Mas, então — pergunto — porque se ocupa a crítica de uma obra que nada significa? Respondo que se ocupa como uma homenagem ao Autor: pela sua importância, pelos seus títulos, pelo seu prestígio perante o publico. Num caso destes a crítica se torna um dever: o de mostrar a desproporção entre o prestígio de um escritor e o livro que não o justifica. O de mostrar que não se deve atribuir ao livro a autoridade que se atribue, por outras obras, ao autor. O de prevenir e esclarecer, portanto. Cumpro, agora, este dever: para mim tanto mais penoso quanto são muito vivos os sentimentos de simpatia que me sugerem o nome e a figura do sr. Afrânio Peixoto.

* *

Um panorama de linhas mais amplas, embora ainda incompletas e flutuantes, é o que encontramos no livro do sr. Nelson Werneck Sodré (*História da literatura brasileira — seus fundamentos econômicos*). E' um livro, aliás, cuja sorte principal consiste em ter fugido do seu objetivo. Não que eu vá negar os fundamentos econômicos de uma literatura; mas é que a investigação isolada destes fundamentos acabaria por resultar uma obra parcial e mutilada. Num corpo coletivo, vivo e complexo, como é a literatura, a localização de um fundamento, com exclusão dos outros, implica sempre uma mutilação. Não implicaria se se tratasse, apenas de uma monografia especializada, e não de um estudo global, como foi o objetivo do sr. Werneck Sodré. Mas, neste ponto, ficamos tranquilos, pois só incidentemente, em raros momentos o A. se lembra da sua tese. Nem mesmo fenômenos econômicos, como a *anglicanização* ou a abolição dos negros, tiveram o esperado e merecido desenvolvimento. De modo que a *História da literatura* do sr. Nelson Werneck Sodré se

coloca na tradição e no espírito das que se escreveram antes dela. Apoiado nestas experiências, o A. consegue realizar uma obra que me parece mediócre no seu valor; mas com algumas páginas animadas de força descritiva e de compreensão literária. O que lhe falta é justamente isto: uma participação mais pessoal, mais direta, mais atuante do autor dentro dos elementos da sua obra. Um conhecimento mais completo, em extensão e em profundidade, das nossas figuras literárias. Daí um certo tom apologético, exaltado, superficial dos seus comentários, quando uma história estaria a exigir serenidade, sobriedade e, sobretudo, sentido das proporções. E não será — maior do que todas as outras — uma falta de proporção aquela abundância com que o sr. Werneck Sodré cita dezenas e dezenas de autores vivos, como se fossem figuras já históricas?

Acho que a empresa de uma história da literatura, na mocidade, é uma precipitação que nem mesmo um caso como o de Ronald de Carvalho torna aconselhavel. Uma história literária deve ser a etapa final de uma carreira de escritor, uma espécie de coroamento para uma obra de crítico, de erudito e — parece inutil acrescentar — de historiador. Creio que vem dessa circunstância — está ainda na mocidade o sr. Werneck Sodré — a ausência de um plano e de uma realização verdadeiramente histórica no livro de que me estou ocupando. Ele poderá, no entanto, constituir mais tarde um ponto de apoio para uma outra e definitiva *História da literatura brasileira*, que o sr. Nelson Werneck Sodré estará em condições de realizar como uma sequência normal do seu desenvolvimento literário e cultural. Pois se o seu livro de agora não atinge toda a sua ampla finalidade e não se destina a esta resistência no tempo que é a prova de fogo da obra literária — revela, sem dúvida, as excelentes qualidades de um escritor que vem se afirmando, entre nós, pelo talento, pela seriedade de espírito, pelo amor às nossas letras.

* * *

Aproveito este resto de páginas para registrar o mais importante panorama que tenho diante de mim: a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de Jean Baptiste Debret. Não vou, aliás, falar desta obra tão conhecida — o que exigiria um estudo crítico especializado e nunca uma simples nota de jornal — mas, apenas, me referir à sua significação e ao interesse de sua leitura. Trata-se, como se sabe, de um livro menos de literatura do que de documentação histórica. E a reedição desta obra, que se havia tornado uma raridade, chega num momento muito oportuno, quando se processa, entre nós, todo um movimento — tendo à frente a figura do sr. Gilberto Freyre — de estudos e de pesquisas, através do nosso passado, para fins sociológicos e históricos. Para este movimento de estudos a obra de Debret tem um valor especialíssimo. Sabemos que até os fins do século passado, aos estrangeiros — a um Sainte-Hilaire, um Rugendas, um Ribeyrolles — é que ficou entregue a tarefa de fixar, objetivamente, os usos e costumes da nossa sociedade, cabendo aos brasileiros sustentar os torneios e os gorjeios canarescos dos Rocha Pittas. Pois bem: destes estrangeiros raros sentiram o Brasil e foram capazes de refletí-lo em pintura e em palavras como Debret nesta *Viagem pitoresca e histórica*.

Mas não só aos eruditos, e sim tambem ao grande público, se dirige a obra de Debret. Ela será muito util para esta curiosidade invencivel — uma das nossas manias características — com que sempre queremos saber o que os outros pensam de nós. De qualquer estrangeiro que nos visita o que queremos é saber logo o que pensa a nosso respeito — das nossas cidades, dos nossos rios, da baía de Guanabara... E' uma curiosidade semelhante à dos adolescentes literários após as suas primeiras publicações,

quando nos detêm, ansiosos, nas esquinas e nos cafés, repletos de perguntas trêmulas e comovidas: que achou da minha crônica? gostou do meu poema?

Trêmulos e comovidos, os leitores poderão aproximar-se da *Viagem pitoresca e histórica.* Encontrarão em Debret um homem que conheceu o Brasil e que fala num tom à vontade, de conversa, sobre as coisas mais interessantes e mais sugestivas do tempo de D. João VI e de Dom Pedro I. E' um depoimento que devemos aproveitar e estimar no momento mesmo em que outros menos desinteressados se aproximam de nós, como o famoso sr. Stefan Zweig, em cuja pessoa aproveito a oportunidade para saudar a espantosa aliança de um positivo espirito industrial a serviço de vagos devaneios literários...

CAPÍTULO XVII

JORNALISMO E LITERATURA

O que existe entre o livro e o jornal não é própriamente rivalidade ou luta. O que se vê habitualmente não é combate entre o escritor e o jornalista. Nos nossos dias, porem, há entre eles um certo desajustamento que se exterioriza em indiferença, em incompreensão, até mesmo em desprezo de um lado e do outro. Uma situação que surgiu e tem crescido sobre a base de um malentendido. Com o desenvolvimento e a estandardização da imprensa, os escritores — os intelectuais de uma certa classe — começaram a ver no jornalista o homem de um simples momento que passa, o comentador superficial de assuntos efêmeros, o intérprete da publicidade dos poderosos, ou da opinião pública. Eu tenho motivos para duvidar da justiça deste julgamento sumário. E' certo que o jornal transigiu, em muitos pontos, com as necessidades e as imposições menos razoaveis do mundo moderno. Mas tambem é certo que o livro, sem as mesmas razões justificativas, operou transigências ainda mais condenaveis. A literatura industrial de *best-sellers* representa um fenômeno muito mais degradante do que o do jornalismo que se corrompe e se rebaixa. Mas da mesma maneira que a verdadeira literatura subsiste acima da literatura de *best-sellers*, tambem ao lado do jornalismo de simples publicidade continua a existir o verdadeiro jornalismo, aquele que Barrès, para se incluir nele, gostava de chamar "le journalisme supérieur". Este jornalismo existe em todos os grandes orgãos de imprensa. Existe na orientação de certas colunas que se tornam respeitadas pela sua inteligência ou pela sua honestidade.

Existe em artigos assinados que são, às vezes páginas clássicas de literatura. Para só falar no que se poderá chamar "o jornalismo superior", capaz de constituir um argumento de defesa de todo um ofício. Pessoalmente, falaria de muito mais porque estimo um jornal em todas as suas páginas, mesmo as menos intelectuais, como as suas reportagens de rua e os seus noticiários do dia. E' que meu sentimento diante do jornal se exprime todo como um sentimento de amor. Confesso que tenho uma formação de jornalista, título que continuo a escrever ou a pronunciar sempre que me exigem uma declaração de ofício. Nenhuma outra lembrança do Recife posso conservar mais viva do que a dos meus companheiros e a das minhas atividades de jornal. Uma lembrança que se concentra em todos os objetos e em todas as ocasiões: nos movimentos dos operários e dos redatores apressados, no som das linotipos, no cheiro característico das tintas e das máquinas, nos artigos e comentários de horas fixas, nas blagues com que enfrentavamos os telegramas de Berlim e de Roma, na desordem das mesas e dos papéis; e, depois, as madrugadas sugerindo pensamentos que se esquecem no dia seguinte, a conciência noturna que se afirma no silêncio e na imobilidade, a sensação um pouco infantil, que um poeta exprimiu, de se sentir excepcionalmente em posição vertical num momento em que os homens de vida diurna se encontram numa posição horizontal. E' uma destas evocações que encontro em Jean-Pierre Maxence, com esta síntese: "Un beau métier, âpre, pénible, qui fait plus de pauvres que de riches, mais qui comporte bien ses joies, qui grandit quiconque y cherche une leçon de grandeur". Porque conheço, pois, o *métier*, posso dizer que as misérias da profissão jornalística são as misérias de todas as profissões. Apenas nas outras há o silêncio e a discrição para protegê-las, o que se torna impossivel dentro da imprensa. Uma posição de ânimo contra o jornalismo constitue, por isso, uma disposição

farisaica. E estou certo que representa um indício infalivel. Uma atitude contra o jornalismo em si mesmo — uma atitude de desprezo e de violência — é um indício de medo ou de impotência. Poder-se-ia interpretar a vida de um homem ou de um povo pela atitude de espírito que sustenta diante da sua imprensa.

O desajustamento entre o escritor e o jornalista é um fenômeno exclusivamente dos nossos dias. Mas creio que os jornalistas se enganam quando julgam que se trata de um fenômeno dominante em toda uma classe. Os nossos principais escritores do passado — um Machado de Assis, um Joaquim Nabuco, um Euclides da Cunha — foram homens de imprensa. Alguns dos nossos principais escritores modernos são igualmente homens de jornal. Os que detestam o jornalismo formam um pequeno grupo de *soi-disant* "puros", uma espécie de maçonaria, uma seita de falsos "eleitos". Na realidade, nem puros nem eleitos; são os incapazes e os impotentes dentro da criação literária ou artística. São os escritores que não escrevem. São os artistas que nada realizam. A literatura brasileira está cheia destas figuras de Pachecos modernos — assunto de um dos contos do sr. Rodrigo Melo Franco de Andrade — que se tornam respeitados pelo silêncio ou pela inatividade. E geralmente são os críticos mais ásperos e os censores mais rigorosos. O jornal — pelas suas exigências de trabalho e de produtividade — lhes causa verdadeiro horror.

* * *

O sr. Osório Borba veio do jornalismo para a vida literária sem que nele se operasse nenhum rompimento ou dissociação. O seu livro (*A comédia literária*, Rio 1941) revela, antes de tudo, o autor que consegue ser fiel a si mesmo em qualquer ocasião ou em qualquer ofício. E para se compreender bem este livro será preciso ter

uma notícia, ao menos sumária, da figura que o escreveu. O livro significa uma atitude de oposição, um propósito de combate, uma disposição de lutar contra a corrente. Sendo espontânea e permanente, esta atitude implica sacrifícios enormes. Os sacrifícios de uma vida toda. Como nas palavras do Evangelho, o panfletário terá de perder a vida num certo sentido para ganhá-la em outro. Este ofício de dizer aos outros palavras duras e amargas não é dos que se destinam a conquistar a fortuna, os postos oficiais, as posições consagradas. A adversidade é o seu clima. Tem sido, pelo menos, o clima desse pernambucano desabusado e sincero que nunca sacrificou a sua personalidade à conveniência de espécie nenhuma. No sr. Osório Borba, o panfletário não tem sido uma atitude "pour épater", mas uma afirmação do próprio temperamento e do próprio caráter. E' todo o desdobramento de uma vida desde a mocidade até os dias de hoje. Há vinte anos que ele atira farpas contra os seus semelhantes, como outros atiram flores sobre os poderosos. No Recife, fala-se ainda hoje de um terrível panfleto chamado *Dom Casmurro* que o sr. Osório Borba dirigia com o sr. José Lins do Rego, atualmente tão pacífico dentro da sua glória de romancista; ainda hoje o velho e simpático governador daquela época permanece coberto pelo ridículo que o *Dom Casmurro* levantou para a sua figura. Esta campanha política de província resultou, creio, numa expulsão do sr. Osório Borba para fora de Pernambuco. Um exílio meio cômodo para o Rio de Janeiro. Aquí, as suas atividades de imprensa foram a continuação do seu programa contra aquelas tolices e aqueles erros que o deixam sempre em estado de choque. Quando, em 1930, se tornou um membro da maioria, todos notavam que o sr. Osório Borba não se sentia muito à vontade. Foi talvez o deputado que mais se insurgiu contra o seu partido e contra o seu governador para lhes restar fiel, depois, no momento do infortúnio. Assinou

a Constituição de 1934, mas com muitas restrições; colocou restrições em quasi todas as disposições da maioria governamental. Era, como ainda hoje, uma espécie de inteligente e simpático Dom Quixote. Porque não se vá julgar que a característica dominante do sr. Osório Borba é a ferocidade. Como em todos os verdadeiros panfletários, permanece no seu carater uma zona dominante de bondade, de compreensão, de confiança. As surpresas com que ainda se manifesta diante daqueles erros e daqueles vícios sempre tão próprios e tão constantes da velha natureza humana revelam que não é própriamente nem um pessimista nem um maldizente. A sua disposição permanente de crítica contem um sentido construtivo. A sua imagem é a de um homem apaixonado, pessoal, sincero, sem nenhum medo. E todo o livro conserva o carater especialíssimo dessa imagem. Não é um livro sereno e doutrinário de quem se conserva dentro da vida "sem míngua, nem sobra", displicente e cansado. Ao contrário: é um livro quente e turbulento de quem deseja que o seu nome se transforme numa posição de luta. Dir-se-á que é justo, que é injusto, ora quando defende, ora quando ataca, sem depender, porem, os seus julgamentos nem de valores absolutos nem tambem de conveniências ocasionais. Os seus julgamentos são, apesar disso ou por isso mesmo, muito humanos, porque tudo julga, homens e acontecimentos, de um único ângulo, o da sua visão pessoal. Tanto os seus julgamentos contrários como os seus julgamentos favoraveis. Porque há tambem no sr. Osório Borba uma capacidade de elogiar que me parece excessiva. Se nem sempre concordo com as suas atitudes de combate, da mesma maneira fico distante de muitas das suas atitudes de louvor, que julgo injustificaveis. Encontro citados e elogiados, no seu livro, alguns nomes que são da mais cinzenta mediocridade e somente dignos do silêncio e da indiferença. Encontro autores "grandes" e "notáveis" que, na verdade, não são nem notáveis nem

grandes. Realmente o principal defeito que indicarei em *A comédia literária* é o seu excesso de adjetivos. De uma maneira mais geral, o seu excesso de palavras e de expressões. O estilo do sr. Osório Borba, que tem consistência, plasticidade, finura, prejudica-se, muitas vezes, pela abundância e pela gordura das palavras. Ou pelo gosto dos termos de *slang*, dos quais abúsa um pouco, sem nenhuma vantagem para o pitoresco ou para a graça das expressões. "Bate-papo", "granfinizou", "lambugem", — não me conformo com a presença de palavras como estas numa lingüagem literária.

O sr. Osório Borba declara-se um "transeunte da cidade das letras". Um jornalista que veio para a vida literária com propósitos simples de observar e de comentar os fatos do dia. Nem sempre porem os seus resultados são assim tão simples e tão modestos. *De Odessa a Lage do Canhoto,* por exemplo, representa uma página de literatura, embora prejudicada, ao meu ver, pela intromissão da gíria nos trechos finais. Várias outras páginas se poderiam citar no sentido de documentar a capacidade do sr. Osório Borba para a literatura de fixação e de durabilidade. Mas o que ele parece preferir é a atuação imediata, a influência direta, o movimento dentro da vida literária de cada dia e de cada momento. Um admiravel comentador dos homens e dos acontecimentos da literatura. Realiza no nósso meio a tarefa dificil e tão necessária do jornalismo literário. Para o sr. Osório Borba, o interesse do que ele chama "a comédia literária" não está só no palco da representação, mas tambem nos preparativos e nos movimentos dos bastidores. Os seus atores aparecem nas "roupas de baixo da glória". Vários poetas se reunem para publicar um livro em comum. O sr. Osório Borba extrai do acontecimento um comentário interessantíssimo com este título: "A vaquinha lírica". O sr. Bertoldo Klinger inventa uma ortografia que diverte

a cidade inteira. O sr. Osório Borba confronta-o com Aporeli, lembrando-lhe o conto do sr. Monteiro Lobato sobre "O engraçado arrependido". O sr. Afrânio Peixoto suspira pela união do Brasil com Portugal, fala da "vitória da razão na Espanha", afirma que "a literatura é o sorriso da sociedade". O sr. Osório Borba joga com as próprias palavras do sr. Afrânio Peixoto, juntando-lhe ao nome esta curiosa legenda: "As travessuras do Comendador".

Mas tambem merecem ser destacadas certas páginas nas quais *A comédia literária* se apresenta sem qualquer propósito de louvor ou de combate. As páginas neutras. As páginas sobre Humberto de Campos, sobre João Ribeiro, sobre Hermes Fontes. Acho que os três nos flagrantes de *A comédia literária,* se encontram surpreendidos nos seus traços mais definidores e característicos. Já não direi o mesmo, porem, de capítulos como "O contador de histórias" e vários outros de "Personagens da vida real", que não me agradaram nada. Igualmente não me agrada ouvir dizer de Castro Alves que é o maior poeta brasileiro, como certas opiniões exageradas sobre a crítica do passado, com o esquecimento inexplicavel de José Veríssimo e da sua magistratura literária. De qualquer forma, as páginas do sr. Osório Borba servirão mais tarde para completar o estudo de algumas figuras das nossas letras. São contribuições para o esclarecimento de aspectos menos estudados, mas não menos significativos. Os aspectos que se relacionam com a intimidade dos escritores, com os seus gestos e atitudes mais naturais, mais repetidos na vida de todos os dias. O leitor ficará sabendo, por exemplo, que o sr. José Lins do Rego "foi um estudante turbulentíssimo no Recife, alarmando os bairros residenciais com os seus gritos trovejantes e absolutamente impróprios"; que o sr. Graciliano Ramos, em Palmeira dos Índios, Alagôas, "orientava a administração, redigia o

semanário, presidia às festas da padroeira, zelava pela moralidade pública, dirimia as questões de terra e de lavoura, escrevia cartas para namorados que não sabiam ler, fazia os discursos oficiais nas festas cívicas, dirigia a filarmônica, pedia moças para os rapazes, aconselhava às famílias"; que o sr. Murilo Mendes "diverte as crianças com o espantoso jogo mental de pronunciar, de trás para diante, palavras ou frases que lhe propuserem, por mais extensas e complicadas, sem um segundo de demora".

Não quero esquecer, afinal, o que contem de util e de eficiente uma atividade jornalística e literária como a do sr. Osório Borba. Ele se dedicou a uma espécie de crítica muito rara entre nós, mas, por isso mesmo, muito necessária, aquela que Albert Thibaudet chama "a crítica espontânea". Para Thibaudet existem três espécies de crítica: a universitária, a artística, a espontânea. A crítica espontânea, que se fazia outrora nos salões literários, encontra hoje no jornalista o seu instrumento mais propício e mais inteligente. Antonio Torres foi a nossa principal figura nesta categoria de crítica. O sr. Osório Borba é o sucessor legítimo de Antônio Torres. Numa terra dominada pelo "vício de elogiar" e pelos "panfletários a favor" — estas expressões são do próprio autor de *A comédia literária* — o sr. Osório Borba desdobra e realiza uma linha de combatividade, de intransigência, de inconformismo. Ninguem, com mais coragem, vem defendendo os valores verdadeiros contra os valores falsificados; a literatura real contra a sub-literatura das tertúlias e dos grêmios. Creio que temos todos, por isso, o dever de prestigiar esta obra, em que o sr. Osório Borba enfrenta todos os riscos e sofre todos os prejuizos, sem outros fins que não sejam a verdade da literatura e a fidelidade aos seus sentimentos e às suas idéias. Que discordemos ou não das suas atitudes — qualquer destas posições não deve fazer esquecer a ninguem o que há, na sua atividade literária, de valor moral, de bom gosto, de sagacidade

intelectual. Sobretudo não se deverá esquecer que mais do que um livro *A comédia literária* é uma atitude de homem em face da literatura e da vida. Todo o livro é a confissão de um temperamento, o retrato de um caráter que as asperezas e os contratempos do mundo só têm tornado mais digno e mais resistente. Na sua primeira página poder-se-ia inscrever a famosa introdução de Montaigne: "C'est ici un livre de bonne foi, lecteur".

CAPÍTULO XVIII

"REBECCA", UM PLÁGIO

NÃO sei de outros homens mais sensíveis às questões de plágio do que os brasileiros. Em cada escritor novo que aparece procuramos logo o autor estrangeiro que ele está copiando. Das influências literárias — tão naturais e tão inevitaveis — falamos como se fossem etiquetas de contra-propaganda. Raro, muito raro, o escritor brasileiro que se salvou da acusação de imitar ou de copiar escritor estrangeiro. Esta severa vigilância poderia ser um sintoma de honestidade e de dignidade literária se não fosse um sentimento unilateral. Quero dizer: se não fosse, como é, uma vigilância, apenas, contra nós mesmos. Quando um escritor brasileiro acusa de plágio o escritor estrangeiro, a resposta que esta acusação provoca é uma floração de palavras displicentes e de sorrisos incrédulos. Um escritor inglês que plagia um escritor brasileiro! Não, ninguem acredita. E temos, agora, um caso objetivo desta unilateralidade. Levantou de público a sra. Carolina Nabuco a afirmação de que o romance *Rebecca* constitue um plágio do seu romance *A sucessora*. Se a acusação aparecesse com os seus termos invertidos, então a sra. Carolina Nabuco já estaria definitivamente julgada, com todo o rumor de uma publicidade gratuita. Nos termos em que se apresenta, porem, o que notamos, por toda parte são atitudes de reserva e de prudência. Condenando esta reserva e esta prudência, não quero invocar sentimentos patrióticos e nacionalistas para o debate de uma questão puramente literária. Mas está claro que, no mínimo, esta questão merece um exame objetivo e um julgamento lúcido e justo.

Lembro-me de que, há cinco anos passados, lendo *A sucessora*, da sra. Carolina Nabuco, a impressão que o livro me transmitiu foi o de um magnífico romance incompleto. Relendo-o, agora, com um máximo de exigências, aquela antiga e agradavel impressão permaneceu intacta. Ao lado de várias páginas, das quais continuo a não gostar — algumas descrições dos costumes e da natureza de "Santa Rosa", sobretudo — o livro, num sentido geral, nos obriga a um julgamento positivo das suas qualidades. Trata-se de um romance psicológico muito fino e muito delicado, de um estudo muito bem fixado de sentimentos e paixões dificeis de exprimir literáriamente. A sra. Carolina Nabuco exprimiu-as admiravelmente, com um senso crítico sempre alerta para dominar os excessos da emoção. Creio, aliás, que este senso crítico que, por um lado, poude firmar o equilíbrio e o bom gosto do romance, foi tambem o elemento que impediu uma realização mais completa e mais resoluta da sua obra. No tema, no enredo, no carater dos personagens sentimos sempre a possibilidade de desdobramento, em extensão e profundidade. O certo, no entanto, é que *A sucessora* contem o essencial do romance que a sra. Carolina Nabuco imaginou. O que lhe faltava eram elementos complementares. Esta tarefa secundária e muito facil a sra. Carolina Nabuco haveria, ela mesma, de empreender mais tarde, em uma nova edição, como uma consequência da outra tarefa, esta fundamental e dificil, que já havia realizado. Antes que o fizesse, porem, uma escritora inglesa, a sra. Daphne du Maurier, o fez com uma desenvoltura e uma falta de cerimônia surpreendentes. E podemos dizer que o seu romance *Rebecca* é essencialmente *A sucessora*, da sra. Carolina Nabuco; é *A Sucessora* ampliado e enxertado. Até mesmo o que parece novo em *Rebecca* — a solução final — se formou de uma sugestão indireta de *A sucessora*. Apenas, onde a sra. Carolina Nabuco prudentemente sugere, através da fantasia e da exaltação nervosa

de uma personagem, a sra. Daphne du Maurier realiza por si mesma. Mais adiante veremos o transtorno que significou para *Rebecca* esta pequena diferença.

Trata-se, então, realmente de um plágio? Esta constatação me parece evidente, mas o nome reservado para um fato tão positivo pouco importa. O que importa é esta certeza: *A sucessora* e *Rebecca* são duas obras tão semelhantes como não creio que se possam encontrar outras duas em toda a história das literaturas. E desde que *A sucessora* foi publicada quatro ou cinco anos antes de *Rebecca,* vejamos se as circunstancias nos levam a julgar esta identidade como uma coincidência ou como um roubo.

A sra. Carolina Nabuco escreveu o seu romance, ao mesmo tempo, em português e em inglês. O original português foi aquí editado em 1934, enquanto o manuscrito inglês era enviado, nos Estados-Unidos, a uma agência especializada em entendimentos com os editores. A agência realizou várias demarches, informando, porem, em diversas ocasiões, que haviam falhado as suas tentativas, por motivos locais e extra-literários. Diante disso uma representante da mesma agência norte-americana solicitou permissão à sra. Carolina Nabuco afim de enviar o romance para a Inglaterra, onde, possivelmente, seria lançado. Houve, depois, como sucede nos próprios romances ingleses, um intervalo cheio de silêncio e de mistério. E o que estava dentro deste silêncio e deste mistério era *Rebecca,* que a sra. Daphne du Maurier confessou que havia idealizado e escrito em noventa dias. O prazo, que nos parece curto para uma obra tão vasta de 400 páginas, torna-se explicativo para o "caso" literário que estamos agora debatendo. Uma outra circunstância explicativa é a obra anterior da sra. Daphne du Maurier. Com exceção da biografia de seu pai, um ator dramático, que fez certo suceeso na Inglaterra,

toda a obra novelesca da sra. Daphne du Maurier vinha se caracterizando por enredos sensacionais, embora superficiais, de crimes e melodramas. Com *Rebecca* muda violentamente de técnica e de orientação, e a imprensa ingleza logo o notou em varios comentários. Os editores, por outro lado, fizeram desta transformação um motivo de propaganda, como se vê nos prospectos que envolvem os volumes da edição norte-americana. E dentro mesmo de *Rebecca* notamos uma desigualdade tão profunda entre o romance em si mesmo (fiel a *Sucessora)* e a parte final (diferente da *Sucessora)* que temos a impressão de dois livros superpostos. Edmond Jaloux — que não leu *A Sucessora* nem conhece a acusação do plagio — teve esta mesma impressão e revelou-a, claramente, no estudo crítico que escreveu sobre a edição francesa de *Rebecca.* A primeira parte do livro (fiel a *Sucessora*) é um romance psicológico; a segunda parte (diferente da *Sucessora*) se transforma num romance policial, com um desenlace absurdo dentro de processos vulgares. Eis o que escreveu Edmond Jaloux a respeito desta última parte, depois de ter elogiado a primeira: "Si j'ai continué la lecture de *Rébecca* après cette révélation, (o passado de Rebecca e o seu assassinato) c'est bien par souci professionel, car, à cette page-là, (298 sur 438), l'intérêt du livre était fini pour moi. Il l'était d'autant plus que j'avais pris grand plaisir à son art varié, sensible, humain, à ses combinaisons adroitement mises en valeur. Mais transformer, au bout de 300 pages, un homme renfermé, un peu mélancolique, (toujours l'éternel *Giaour!*) mais délicat et *gentleman* en un *vulgaire* assassin, et un roman de psychologie romanesque très agréable en une aventure policière, plus ou moins tirée par les cheveux, me semble procédé moins digne de la fiction littéraire que de ce genre de farces et mystifications que dans certaines boutiques du boulevard ou des vielles galeries on appellait ou appelle encore des

altrapes. Dans une œuvre où je suivais avec intérêt le cours vraisemblable de la vie, je retrouvais soudain la main de prestidigitateur, dont la présence, lourdement visible, se détachait soudain de ma lecture. Il est dommage que pour aboutir à un vulgaire scênario de film, Mme. Daphné du Maurier ait gâte un livre qui montrait des le début de si jolies pages, des notations êmouvantes et fines, un sens poêtique et entrainant du rêcit". (*Les Nouvelles littéraires*, n. 912, 6-4-940.)

A impossibilidade de aceitarmos como uma coincidência a semelhança entre *A Sucessora* e *Rebecca* ainda se torna mais firme quando trocamos o domínio das circunstâncias pelo domínio dos fatos, isto é: a comparação entre os dois romances. E verificamos, então, quanto é rigorosa, nos dois, a identidade de tema, de enredo, de personagens, de situações, de pormenores, de diálogos, de pequenos acontecimentos, de detalhes acidentais. Em ambos os romances a heroina principal (aquela que faz mover toda a história e todos os personagens) é uma primeira esposa que morreu antes de começar a narrativa. A sucessora, a segunda mulher, vive obcecada por essa "presença" invisível. Toma-se da certeza de que é inferior à morta, de que o marido nunca poderá amá-la porque a sua lembrança está cheia da "mulher inesquecivel". Em ambos os livros esta "mulher inesquecivel" aparece com as mesmas qualidades brilhantes que todos exaltam. Ela se torna sempre "presente" e os criados tratam-na como se fosse ainda "Madame" (*Suc.*) ou "Mrs. de Winter" (*Reb.*). Colocado este tema do mesmo modo nos dois romances, tambem as narrativas seguem, com os personagens, sequências idênticas. O segundo casamento de Roberto (ou de Max de Winter) realizou-se repentinamente, de um modo pouco comum, e tanto Marina (*Suc.*) como a heroina de *Rebecca* se desligam de um compromisso. (Marina rompe o seu noivado com Miguel, a heroína de *Rebecca* se se-

para de Mrs. Van Hopper). Segue-se ao casamento uma viagem de núpcias, que no romance brasileiro é a Buenos Aires e no romance inglez à Itália. O casal volta, depois, para a sua residência (palacete da rua Paisandú, em *Suc.*, Manderley em *Rebecca)* que fora uma criação da primeira mulher. A chegada à casa está descrita da mesma maneira nos dois livros, mais desenvolvida, apenas, em *Rebecca*. Idênticos tambem são os personagens que Roberto (ou Mr. de Winter) apresenta à recem-casada. Eis que aparecem o copeiro, velho servidor do marido, de fisionomia benevolente (S., p. 6, R., p. 75); a governanta, que a considera como intrusa, que lhe tem rancor por ter vindo tomar o logar da outra (*S.*, p. 91-92, *R.*, p. 81-84). A mesma tambem, nas linhas gerais, a única irmã do marido que vem visitar a nova cunhada, na manhã seguinte: representa a família, pois Roberto (Maxim) não tem filhos, pais, ou outros irmãos.

Para a joven recem-casada começa, então, o drama da adaptação à nova residência. A "mulher inesquecivel" está em toda parte. A sucessora sente-se como uma hóspede (*S.*, p. 10, *R.*, p. 145); as iniciais da roupa são ainda as da outra (*S.*, p. 91, 164, *R.*, p. 173, 239); o seu perfume sobe "do fundo de caixas ou gavetas que a morta usara" (*S.*, p. 114) ou num "lencinho minusculo ... esquecido ... um leve perfume ainda a ele apegado". (*R.*, p. 127). Sente-se, igualmente, incompetente na direção de uma casa tão importante. Ao primeiro jantar que preside, com visitas, prende todos à mesa, depois de acabada a refeição, por não saber quando lhe cabia dar o sinal de levantar-se (*S.*, p. 80, *R.*, p. 106). Aborrece o marido com a sua irresolução diante de problemas caseiros: — "A paciencia de Roberto estremeceu ligeiramente. — Despede tu e não me tragas todo dia questõesinhas como éstas. És a dona da casa" (*S.*, *p.* 99); — "comentou Maxim... Detesto complicações

com empregados. Não sei porque me vem procurar para essas coisas. Isso compete a você, querida" (*R.*, p. 148). Sofre de ver o marido desempenhar-se muito melhor do que ela dos deveres sociais que cabem à esposa (*S.*, p. 113, *R.*, p. 230), e imagina quanto a morta a superava até nisso (*S.*, 112, *R.*, p. 134). Quando lamenta essa sua falta de brilho em reuniões, consolam-na com a mesma resposta (*S.*, p. 109, *R.*, p. 136). Muito semelhantes tambem são as reações em face das relações do marido e vice-versa (*S.*, pgs. 106, 220, 163, 73, *R.*, pgs. 130, 134, 129). Vários diálogos, uns importantes, outros secundários, se encontram iguais nos dois romances. Chamo a atenção do leitor para o mais longo de todos eles e que, por isso mesmo, não posso transcrever. Indico as páginas para uma comparação: *Suc.*, pgs. 139-141, *Reb.*, pgs. 139-141. Infelizmente tambem não posso citar os inúmeros detalhes em que os dois romances coincidem de uma maneira espantosa. Isolados, muitos deles significam pouco, mas no conjunto deixam, de modo inapelavel, a certeza de que uma autora copiou a outra. Para tornar mais facil um estado comparativo vou indicar todas as páginas em que se poderá verificar a identidade de *A Sucessora* e de *Rebecca*. Exatamente os *detalhes* é que afastam a hipotese de uma coincidência ou de um encontro de inspiração e de idéias. Que se comparem, pois, as páginas, de *A Sucessora,* 36, 13, 95, 83, 96, 92, 92, 218-219, 6-7, 6, 6, 7, 13, 15-16, 25, 17, 20, 21, 56, 25, 27, 27, 90, 86, 91, 91, 92, 91, 8, 10, 152, 153, 89, 89, 164, 91, 70, 99, 93, 92-93, 106, 71, 73, 73-74, 73 80, 75, 163, 220-221, 93, 89, 96, 93, 89, 114, 98-99, 117-118, 113-117, 112-113, 152, 152, 206, 197, 90, 103, 151, 96, 139-141, 153, 194-195, 12, 90, 154-155, 80-89, 150, 178-179, 196, com as seguintes páginas (na mesma ordem) de *Rebecca*: 50, 193, 132, 249, 251, 276, 193, 142, 77, 70, 72-76, 74, 71, 85-86, 81, 112, 88, 91, 93, 146, 89, 101, 104, 277, 81-82, 84, 172, 109, 279, 280, 239, 145, 118, 239, 144,

155, 173, 239, 94, 148, 145-146, 239, 82, 130, 130, 206, 132, 105-106, 26, 129-130, 134, 130, 145, 239, 51, 145, 127, 132, 111, 207, 133-134, 230, 155-156, 238-239, 155, 179, 87, 252, 239, 189, 141, 182, 132, 129, 129, 145, 240, 238-240, 253.

Depois de todas estas comparações e constatações poderemos perguntar: — O que é um plagio? Abro o unico dicionário que tenho, o de Cândido de Figueiredo, e encontro esta definição sumaria: "*Plagiar,* subscrever ou apresentar como seu um trabalho alheio. Imitar servilmente (trabalho de outrem). Respigar, forragear." Saindo, porem, das definições sistemáticas dos dicionários, esta questão do plagio pode ser objeto, e tem sido, de interpretações mais livres e mais amplas. E creio que ninguem levou mais longe a compreensão e a generosidade em face do plágio do que Anatole France. Dois dos seus rodapés para *Le Temps* teem este título significativo: "Apologie pour le plagiat". Mas qual o plagio de que Anatole France fazia a apologia? Não era, com certeza, o ato de "subscrever como seu um trabalho alheio" ou de "imitar servilmente o trabalho de outrem". Apoiado em vários exemplos ilustres, Anatole fez a apologia daqueles autores que se aproveitam de trabalhos dos outros para fazer deles as obras-primas das literaturas. Assim o fizeram, entre muitos, Shakespeare e Molière. Mas me lembro agora que ainda mais indulgente com os plágios do que Anatole France mostrou-se Ramón Pérez de Ayala quando escreveu: "Está excusado el autor de un libro, cuando a falta de nuevos assuntos, ha enriquecido un assunto tradicional con algunas ideas originales, fruto de la meditación".

Infelizmente, porem, para a sra. Daphne du Maurier, creio que não aproveitam ao seu caso nem a "apologia" de Anatole nem o "está escusado" de Ayala. E' que nem a escritora inglesa realizou uma obra-prima que tudo per-

doa e tudo permite, nem enriqueceu *Rebecca* com idéias originais que a justificassem de ter se apropriado de um assunto que não era, aliás, tradicional, mas pessoal. Da sra. Daphne du Maurier o que *Rebecca* apresenta são detalhes e uma solução final. Tudo o mais, estruturalmente, pertence à sra. Carolina Nabuco. O próprio enxerto colocado em *Rebecca* não constitue um enriquecimento, e sim uma deturpação. Os personagens cresceram em extensão, mas nenhum cresceu em profundidade; os seus movimentos interiores, o mecanismo das suas paixões, os seus sentimentos e caracteres, enfim, permanecem tais e quais já haviam sido revelados em *A Sucessora.* Cresceram, apenas, exteriormente, como, por exemplo, a Júlia de *A Sucessora* que se transformou, em *Rebecca,* na impossivel Mrs. Danvers. Os personagens e os episódios tornaram-se, assim, mais gordos, mas não se tornaram mais poderosos nem mais ricos. Tornaram-se, isto sim, inconcebiveis. (Digo inconcebiveis não tanto do ponto de vista humano mas do ponto de vista mesmo da arte e da estrutura de *Rebecca*).

Sobre o desenlace final acho que não devemos acrescentar mais nada às palavras, já citadas, de Edmond Jaloux. Este desenlace, não tenhamos dúvida, é realmente da sra. Daphne du Maurier, e estou certo de que ninguem lhe disputará esta propriedade incômoda. Mas será curioso verificar como, neste ponto, a sra. Daphne du Maurier, não tendo copiado a sra. Carolina Nabuco, se copiou a si mesma. O carater de Rebecca, como se revela nas páginas finais, tem um equivalente num outro romance anterior da sra. Daphne, em *The progress of Julius.* O herói deste romance é, como Rebecca, um hipócrita sem escrúpulos, duas vezes assassino, cuja verdadeira personalidade permanece incrivelmente encoberta durante muito tempo. Acredito que a insistência nesta espécie de situações é bem uma revelação do verdadeiro talento da sra. Daphne du Maurier. E' um talento que existe com cer-

teza, mas que se desenvolve todo ele dentro desta tendência para o inconsistente, o artificial, o fantástico — para toda essa espécie de sub-literatura de *best-sellers*, da qual o sucesso pode tudo fazer, menos transformá-la numa arte literária.

CAPÍTULO XIX

UMA HISTÓRIA DAS LITERATURAS

Os que têm contacto com meninos e rapazes, através do professorado, bem sabem as dificuldades enormes que, pessoalmente, precisam resolver diante de programas e compêndios. Nos cursos secundários, sobretudo. Aí as dificuldades são quasi invenciveis. Tomar a lição pelo livro seria estúpido, e um professor de personalidade não se prestaria a descer tanto. O sistema de preleções, num plano elevado, não dá tambem os resultados esperados e fica, quase sempre, como uma pernóstica atitude intelectual. De maneira que, diante de uma classe do curso secundario, o professor conciente vê-se obrigado a seguir uma orientação de todo pessoal. Terá que descer até os seus alunos, integrar-se na mentalidade da classe, para compreender e ser compreendido. Na mesma proporção terá que realizar um movimento inverso: impulsionar a ascenção da classe até as suas maiores possibilidades. O mestre que desce até os seus discípulos para fazê-los, depois, subir até onde ele está — creio ser este o mecanismo de uma classe. São dois movimentos contrários, sutilíssimos, e de uma dificil, mas possivel realização. Ainda assim, imagino que um professor precisará esgotar toda a sua capacidade de senso, de clareza e de simplicidade para explicar, numa aula de História, "os objetivos políticos de Cesar", ou, numa aula de Literatura, a obra de Dostoiewski.

Os compêndios, em geral, não auxiliam nada, e até dificultam a tarefa do professor. São compêndios complicados, tumultuários, cheios de frases-feitas e de lugares comuns. Apesar de numéricamente rica, podemos dizer

que é bem fraca e bem pobre em qualidade a nossa produção didática, sobretudo a das ciências chamadas morais. E não será dos seus defeitos menos graves a ausência de bom gosto literário com que invariavelmente se apresenta. Parece, tudo o indica, que não percebemos ainda toda a importância e toda a repercussão de uma literatura didática na vida cultural de um povo. De qualquer forma, por menos que o reparemos, ela realiza e prolonga, em todos nós, uma influência muitas vezes definitiva. Os livros didáticos vivem conosco durante vários anos de uma época, a adolescência, na qual todos os acontecimentos se imprimem com um carater de durabilidade. Nela, todas as impressões nos parecem surpresas pessoais e, por isso, estamos sempre prontos a aceitá-las e recebê-las sem exame ou discernimento. Penetram, assim, na nossa carne e no nosso sangue; nunca apagaremos, então, as marcas da adolescência, da idade instavel e flutuante que recebe e recolhe os primeiros sentidos da vida.

Seria dificil, no meio de tantas sensações diversas, precisar exatamente a influência dos livros didáticos, mas não tenhamos dúvida que é imensa esta influência, em extensão e profundidade. Sabemos, por exemplo, a benéfica influência que o famoso livro de Edmundo de Amicis operou em várias e sucessivas gerações de adolescentes. O que não sabemos é toda a consequência das influências negativas ou funestas que se irradiam de centenas e centenas dos péssimos livros didáticos que andam por toda parte. Acho que uma investigação atenta situaria nesta zona a raiz de um determinado mau-gosto literário e artístico que se tornou, entre nós, uma especie de estado de espírito da maioria. E ainda pode suceder que certos livros da adolescência provoquem nos seus jovens leitores uma incompatibilidade absoluta com a literatura. E' esta a experiência que se pode fazer até com um grande livro como *Os Lusíadas*, de Camões. Quantos homens

crescem, envelhecem e morrem guardando um surdo rancor contra o Camões que os supliciou nas escolas! Muitos, por isso, não voltam mais nunca aos *Lusíadas* nem a qualquer outra especie de literatura, por efeito da lembrança amarga de um Camões aterrador e tirânico. Só os letrados voltam, depois, à poesia camonéana, e que surpresa, então, a de sentir a vida de uma obra que lhes fôra apresentada como um exclusivo instrumento de exercícios gramaticais!

Será preciso lembrar todas essas circunstâncias para que avaliemos devidamente a importância de um livro recente do sr. Manuel Bandeira (*Noções de história das literaturas*, Rio, 1940), realizado com métodos e fins didáticos, mas que bem merece, por varios títulos, ser estudado e aceito como obra literária de ordem geral. E não será a primeira vez que um livro didático ultrapassa os seus limites para se fixar como um livro de todas as mãos. Didática era a *História do Brasil* de João Ribeiro, e este titulo não a impediu que se tornasse uma obra clássica da nossa historiografia e tambem a mais consideravel de todas as que nos deixou o seu autor. Outro exemplo ilustre é o do sr. Jônatas Serrano, que tem encontrado nos trabalhos didáticos um domínio bastante amplo para a realização de sua personalidade literária. Igualmente, na França, na Inglaterra, como em outros países, livros destinados, em princípio, ao uso dos estudantes, vieram a se tornar, com o tempo, patrimônios valiosos das suas respectivas literaturas.

O sr. Manuel Bandeira, no entanto, não aparece animado de ambições tão largas, e o seu prefácio é uma declaração de humildade e modéstia, com esta nota final: "Compilador, e nada mais, é o que somos aquí". Informa tambem o sr. Manuel Bandeira que se apoiou, constantemente, em outras histórias literárias, pois "a história das literaturas é matéria demasiado vasta para ser tratada de primeira mão". Todas essas informações nos parecem exa-

tas e naturais, menos aquela em que o A. pretende se apresentar como um simples compilador. Em certas literaturas — as asiáticas, as nórdicas, a alemã, possivelmente — acreditamos que tenha se guiado só pelos estudos alheios. Mas em outras — a francesa, a inglesa, a espanhola, a portuguesa, pelo menos nas suas obras fundamentais, a brasileira, em sua totalidade — estamos certos de que o sr. Manuel Bandeira se encontra em condições de fazer estudos de primeira mão; e os fez, com certeza, pois é fácil identificar, em inúmeras páginas, a marca das suas próprias leituras e dos seus próprios juizos. Aliás, até mesmo o que apanhou de segunda mão acaba por se moldar à sua personalidade, à sua maneira, aos seus métodos de exposição; até mesmo onde o sr. Manuel Bandeira está, apenas, traduzindo, temos uma impressão de originalidade. A sua história nunca desce àquele tom impessoal, indistinto e vago que é toda a atmosfera de alguns livros deste gênero. Num deles, tambem uma história literária, Estevão Cruz foi traduzindo, tão distraidamente, os compêndios franceses, que acabou transpondo, para nossa língua, a cidade de "Genève" como "Gênova"...

Nas *Noções de história das literaturas* tanto as virtudes como os erros e defeitos se revestem de um carater pessoal bem nítido e bem firme. Encontramos uns e outros interpenetrados, mas não creio que as deficiências desta obra possam anular o seu valor global. Sucedeu, antes de tudo, com o sr. Manuel Bandeira, o que era inevitavel, isto é: que se esquecesse de muitas obras e de muitos autores. A maior e a mais grave de todas as omissões é, sem dúvida, a de Santo Tomaz de Aquino, quando o sr. Manuel Bandeira dedica um capítulo inteiro à literatura da Idade Média. Até parece que o sr. Bandeira colheu o seu material na *História da Filosofia* de Will Durant, o único autor, acreditamos, que cometeu a *gaffe* de omitir uma obra genial. Nem Erasmo, nem Spinoza, estão tambem estudados nas *Noções de história das literaturas.* O caso de Spinoza é bastante grave, não tanto pela influência

universal deste filósofo, mas porque o sr. Manuel Bandeira, no capítulo da literatura brasileira, dedica um pequeno estudo a Farias Brito, chamando-o "criador de um sistema". Ora, rigorosamente "criador de um sistema" foi Spinoza, e do sistema mesmo dentro do qual Farias Brito levantou a sua obra. Por isso, não sei como, em literatura universal, se possa falar de Farias Brito sem invocar, ou esquecendo Spinoza.

Na literatura russa três nomes, pelo menos, entre os maiores, não se encontram nestas *Noções*: os de Tchekhoff, Gorki e Berdiaeff. Sobre Berdiaeff poder-se-ia argumentar que se trata de um contemporâneo, discutido e discutivel, e, portanto, possivel tanto de inclusão como de exclusão de uma história literária. Quanto a Gorki, só um preconceito político poderia excluir a sua obra, mas não creio que uma atitude desta natureza possa ter inspirado um escritor tão desapaixonado e tão digno como o sr. Manuel Bandeira. A ausência, porém, que não admite nenhum argumento explicativo é a de Tchekhoff, já definitivamente julgado como o criador de um espírito e de uma técnica do conto. Mais uma vez, aliás, o sr. Manuel Bandeira se esquece do mestre e se lembra do discípulo. No capítulo da literatura inglesa, lá se encontra o nome de Katherine Mansfield. E Katherine, sabe-se, foi confessadamente uma discípula de Tchekhoff, a quem dedica, no seu diário, uma série de invocações exaltadas e patéticas. Ainda na literatura russa, numa referência a Tolstoi, há uma afirmação do A. que merece ser discutida. Escreve o sr. Manuel Bandeira: "não obstante (Tolstoi) escreveu mesmo depois da crise um grande romance, *Ressurreição*, e uma novela, *A sonata de Kreutzer*, cuja intenção moral é a condenação do ato sexual, mesmo dentro do casamento". *Ressurreição*, "grande" romance? Creio que nem num sentido geral, nem dentro da obra mesma de Tolstoi, se poderá fazer tal afirmação. Grandes livros de Tolstoi são *Guerra e paz*, *Sepastopol*, *Ana Karenina*, e al-

guns outros todos anteriores à crise. *Ressurreição*, ao contrário, é uma obra convencional e pobre, realizada em conformidade com a tese, egualmente falsa, que Tolstoi defendeu em *Que é a arte?* E' verdade que a esta tese não se refere o A., embora seja de capital importância, pois divide em duas fases a vida e a obra de Tolstoi. E, na segunda fase, se é certo que o romancista russo ainda escreveu uma grande obra, esta é *A morte de Ivan Ilitch*, e não *Ressurreição*. Passando de Tolstoi a Dostoievski, sentimos que o sr. Manuel Bandeira não conseguiu transmitir tudo o que existe de original, de singular, de estranhamente diferente no criador dos *Karamazoff*. Dostoievski aí aparece no mesmo plano que Turguenieff, quando bastaria acentuar o que houve de distância entre os dois para que ressaltasse a grandeza especial do primeiro. E esta é uma grandeza literária que permanece especial mesmo em comparação com qualquer outra dos mestres do romance no século XIX, um Balzac, um Stendhal, um Flaubert, um Dickens.

O que notamos a propósito de Dostoievski e Turguenieff se repete em varias outras situações de autores e obras. Nem sempre o sr. Manuel Bandeira se dispôs a intervir com o seu critério pessoal de crítica, e passou a aceitar colocações e juizos convencionais, muitos deles injustos. Encontramos autores secundários que estão projetados com relevo, e outros de primeira ordem que o A. permite que fiquem em penumbra. Assim, na França, a sua referência a Sainte-Beuve; a Remy de Gourmont, reserva uma simples citação, como faz para Richepin; a Gide, cuja obra já se tornou "histórica", consagra algumas linhas superficiais; a Stendhal, Balzac e Merimée, dá-lhes, mais ou menos, a mesma importância que a Pierre Loti. Na Inglaterra, um grande crítico como Matthew Arnold lhe sugère, apenas, rápidas referências; uma obra tão original e tão estranha como o romance de Emily Bronté parece, como sucedeu com Dostoievski, pouco su-

gerir à sensibilidade do sr. Manuel Bandeira; Chesterton, com uma dupla significação, a que vem da sua obra, em si mesma e a que lhe vem da sua influência no mundo moderno, merece do A. muito menos do que Oscar Wilde; na Itália, Pirandello e Croce estão situados no mesmo nivel de D'Annunzio; na Alemanha, historiadores como Ranke e Mommsen sugerem uma simples citação como Stefan Zweig. No Brasil, enfim, pareceu-me injusta a colocação de Raul Pompéia, como um realista de escola, ao lado de Aluizio Azevedo e Julio Ribeiro, tão diferentes dele. E Lima Barreto? Quatro linhas, apenas, para a consideração de uma obra romanesca que é, depois da de Machado de Assis, a mais importante da nossa literatura de ficção. Tambem a literatura hispano-americana, tão desconhecida entre nós, não encontrou no sr. Manuel Bandeira um historiador disposto a valorizá-la. Ficou toda comprimida num único e breve capítulo (menor do que o das literaturas nórdicas) e é, neste capítulo, numa referência aos argentinos, que o sr. Manuel Mandeira alude ao "romance *Facundo*" (pág. 254). Creio que é preciso empregar a palavra "romance" num conceito bastante particular para que nele se possa catalogar esta obra de Sarmiento. E já que estamos neste ponto quero lembrar um outro pequeno equívoco do sr. Manuel Bandeira, o que se encontra nesta informação histórica com que o A. abre o seu estudo sobre "A invasão dos bárbaros e suas consequências": "A Itália foi invadida pelos ostrogodos, sob Odoacro, que derrubou o Império Romano do Ocidente em 476, e posteriormente pelos visigodos e pelos lombardos" (pg. 89). Ora, o que sabemos é que Odoacro não foi chefe dos ostrogodos, e sim dos hérulos; que foram estes hérulos, e não os estrogodos, que derrubaram o Império Romano do Ocidente, em 476. Sómente depois é que vieram os estrogodos, sob o comando de Teodorico, na ordem que o A. atribue aos visigodos. Estes, ao contrário, precederam a todos, invadiram Roma três vezes, embora não tivessem destruido politicamente o Império Romano,

Faço estas leves retificações para que os estudantes de Literatura não venham a entrar em conflito com os estudantes de História da Civilização ...

Todas as pequenas observações que fizemos (e não tentamos nenhuma que não estivesse dentro dos limites e dos processos de uma obra didática) só têm, aliás, o fim de forçar, práticamente, um simpático julgamento para as *Noções de história das literaturas.* Foi como se dissésse-mos: "Reparem o valor deste livro, que de natureza tão complexa, sómente sugere anotações de detalhes facilmente modificaveis". Realmente, o que devemos notar, acima de tudo, é que um autor brasileiro, com todas as deficiências do nosso meio cultural, não tenha fracassado diante de uma tarefa tão perigosa e tão cheia de dificuldades. Porque todo o caminho até a realização deste livro deve ter sido extremamente dificil: o recolhimento do material e o seu exame, o plano geral da obra, a necessidade de separar e escolher, a obrigação da síntese, etc. Vencendo-o, o sr. Manuel Bandeira, que já havia dado provas excelentes de sua capacidade em estudos históricos e literários, com o ensaio sobre a autoria das *Cartas Chilenas* e a organização de duas *Antologias* para as edições do Ministério da Educação, enriquece, agora, as nossas letras com o mais completo e o mais bem realizado (tenho vontade, tambem de dizer o único) trabalho de conjunto, em nossa língua, sobre a literatura universal. Não é só a visão do conjunto que é magnífica; tambem, num acompanhamento de página por página, haveremos sempre de encontrar estudos críticos, sínteses precisas, observações pessoais que fixam muito bem as qualidades de historiador do sr. Manuel Bandeira. Os seus comentários sobre autores antigos, especialmente sobre os poetas, são quase sempre muito agudos, muito exatos e muito finos. Quero lembrar, como exemplo, os seus pequenos estudos sobre Ronsard, sobre Malherbe, sobre Chénier, e, tambem, aqueles que escreveu sôbre Aristóteles, Montaigne, Rabelais, Corneille, Machado de Assis. Sobre Raimundo Correia agrada-me,

de maneira particular, que o sr. Manuel Bandeira tenha escrito: "certamente é o maior artista do verso que já tivemos" (pag. 321). Agradam-me pouco ao contrário as paginas em que o sr. Manuel Bandeira se torna mais memorialista e menos historiador. Sobretudo, memorialista de fatos e autores contemporâneos. A parte menos consistente do seu livro é exatamente a que se refere aos "vivos". Colocar "vivos" numa "história" já é uma temeridade: a temeridade de dispensar a colaboração do tempo, o único crítico infalivel no seu julgamento. Além disso "história" não é bem "crítica"; não é pelo menos, crítica contemporânea. Talvez que tivesse sido mais acertado nestas *Noções* evitar a enumeração de tantos vivos e transmitir, numa síntese, uma visão geral da literatura contemporânea. E' que a respeito dos vivos, sempre os citamos de mais ou de menos. Imagine-se que na obra do sr. Manuel Bandeira os nomes atuais da literatura brasileira são em numero muito superior aos das literaturas francesa e inglesa. Um estrangeiro desprevenido ou um dos nossos patriotas incautos que abrisse estas *Noções* e fosse comparar o estado das nossas letras num sentido universal chegaria ao seguinte resultado: que temos hoje uma literatura mais rica e mais numerosa do que qualquer outra das grandes literaturas europeias

O memorialista, porem, é o que há de menos sensivel nesta obra; o que encontramos, em quasi todas as páginas, é o historiador literário. E note-se finalmente que o equilíbrio, a harmonia, o bom-senso, todas as qualidades médias do sr. Manuel Bandeira — e qualidades *médias* no sr. Manuel Bandeira não são as qualidades médias de toda a gente — se encontram não só nestas páginas mas, de uma maneira generalisada, nas *Noções de história das literaturas.* Só as qualidades médias, porem; as qualidades superiores, estas são exclusivas do grande poeta que é o sr. Manuel Bandeira e serão certamente em outra oportunidade debatidas aquí com as palavras especiais que elas sempre me sugerem.

CAPÍTULO XX

A CRISE DO MUNDO MODERNO

DEPOIS da leitura de um livro recente do Padre Leonel Franca S. J. (*A Crise do mundo moderno*, Rio 1941) levantou-se dentro de mim uma dúvida que o seu próprio prefácio sugere: será que não chegam demasiadamente tarde estas verdades e estes apelos lançados a um mundo que já não tem mais tempo nem para ouvir nem para pensar? O que adiantará *dizer* e *escrever* numa época que só pretende *agir*? Não estaremos, por acaso, assistindo à vitória irremediavel do instinto sobre a razão, do delírio de viver sobre o pensamento?

Num grau ainda maior — sobretudo pelas diferenças de valores e significações — a mesma dúvida me tem feito hesitar todas as semanas diante das folhas em branco que se vão encher com as palavras destas crônicas. O que se está passando no mundo é tão fora do comum, tão decisivo, tão trágico, que muitas vezes ficamos sem ânimo para o cumprimento das nossas pequenas tarefas. Há bastante tempo que sinto — e quantos outros andam a sofrer as mesmas crises de espírito e de conciência! — esta hesitação diante de todos os atos e todos os gestos. Que importa, pergunto, o que estou fazendo e o que estou dizendo, quando fora de mim e das minhas influencias está se decidindo o destino do homem e o meu próprio destino? Porque então não parar, não cruzar os braços, não renunciar a tudo, até que o equilíbrio se restabeleça ou que todas as coisas se subvertam? Ou porque não desesperar totalmente,porque não fugir pela morte, porque não se afirmar, como Kiriloff, pelo suicídio? O que nos faz continuar a viver normalmente — com os nossos apetites físicos, com os nossos insignificantes negócios, com os nossos

pequenos problemas, com as nossas miseraveis vaidades e ambições — dentro de uma civilização em que tudo parece tão trágico e tão apocalítico?

Suspendo, com esfôrço, esta série de perguntas, para não fazer desta crônica um monólogo dramático. E' que, afinal, ainda permanece o predomínio da pessoa humana sobre tudo que a envolve. Se, como *indivíduos*, estamos presos ao mecanismo e aos movimentos da vida exterior, como *pessoas*, porem, nós os transcendemos. O indivíduo, que há em todos nós, tende à hesitação, ao desânimo e ao desespero, correspondentes às forças que o impulsionam e que ele não pode dominar; a *pessoa* reage, confia, luta e espera. E esta é uma verdade — a da essência espiritual e metafísica da pessoa humana — que se afirma mesmo naqueles que a desconhecem ou que se colocam contra ela. A sua presença é que nos sustenta contra o absoluto ceticismo ou contra o absoluto desespero. Percebemos, então, que os nossos gestos pessoais, as nossas tarefas cotidianas, os nossos atos não são inteiramente inuteis em qualquer ocasião. Compreendemos que por mais desgraçado que seja um homem a sua vida carrega uma missão que está nos desígnios de Deus. Sentimos que uma inteligência em equilíbrio e um sentimento reto e justo, mesmo destituidos de qualquer força material, podem exercer uma grande e poderosa influência nas regiões mais afastadas e distantes. Mas será que esta realidade espiritual e metafísica da pessoa humana não se encontra em jogo nos perigos e riscos por que está passando o homem no momento atual? Será que não se dirige contra ela a máquina da escravidão nazista e comunista? Haverá possibilidades para o homem — não o indivíduo mas a pessoa humana — numa civilização totalitária de qualquer tipo?

Por mais paradoxal que pareça — desde que os homens são os únicos autores dos acontecimentos e da história — é contra o homem que se dirige toda a subversão social e política que a Europa está realizando. O homem é o

animal ameaçado por excelência numa civilização em que ele parece tudo haver obtido e tudo haver conquistado. Olhai um pouco o que se encontra na raiz dos regimes russo, alemão e italiano: é uma visão pessimista da natureza humana. Maquiavel, Nietzsche Marx, Rosemberg, Hitler, Mussolini, Stalin, todos os téoricos e executores destes regimes se movimentam sob este princípio da maldade e da indignidade do homem. Porque o homem é mau e corrompido não se lhe deve permitir nenhuma liberdade, que por consequência sómente seria utilizada para fins igualmente maus e corrompidos. Esta concepção da natureza humana e as suas consequências lógicas não constituem, aliás, um privilégio dos nossos dias. O que sucedeu de novo é que atingiram uma exacerbação e uma eficiência não conhecidas em outras épocas. Duas concepções do homem e da sua natureza se encontram colocadas, nestes quatro últimos séculos, uma diante da outra. A primeira implica uma visão otimista: o homem é um ser naturalmente bom, superior, elevado, que só a sociedade tem corrompido (concepção que se desenvolveu de Montaigne a Rousseau, com a sua expressão na Revolução Francesa); a segunda implica uma visão pessimista: o homem é um ser mau, indigno, rebaixado, que só a sociedade poderá elevar (concepção vinda dos tempos antigos da escravidão e desenvolvida de Maquiavel até Rosemberg). Destas duas concepções do homem resultam, lógicamente, duas concepções opostas de organização social ou de estado. Para os que acreditam na bondade do homem, a ordem política deve se estabelecer por um processo natural, sem coação ou violência. Da liberdade do homem nenhum mal poderá advir, o que significa que o estado será mais uma entidade abstrata e jurídica do que uma máquina de domínio Ao contrário, para os que concebem o homem essencialmente mau, a ordem política se realizará como uma conquista ou como uma vitória contra a liberdade. Sendo certo que de homens livres só o mal poderá advir, o que é necessário, portanto, é a escravidão ao estado, é a socie-

dade acima do homem, é o aniquilamento da pessoa humana.

A concepção de uma socidade baseada na bondade do homem resulta, apenas, num erro que os próprios homens em liberdade poderão corrigir em qualquer momento. A concepção de uma sociedade baseada na maldade do homem resulta num crime, muito mais difícil de vencer pela impossibilidade de agir em que todos se encontrarão. Mas, de qualquer forma, numa e noutra, existe um princípio de contradição destruidor; uma e outra resultam, afinal, impossibilitadas para uma organização do estado. O que decorre de uma sociedade em que todos os homens são absolutamente poderosos, dentro de um estado mais simbólico do que real, é o darwinismo social: exploração dos mais fracos e dos mais pobres pelos mais ricos e mais fortes. O que resulta de uma sociedade, em que os homens estão reduzidos à categoria de escravos dentro de um estado absorvente e tirânico, é uma consequência ainda mais funesta: a exploração de todos pela figura mítica de um hipotético super-homem.

Não estamos, no entanto, obrigados a optar entre os dois erros opostos. Acima das duas concepções extremas do homem e do estado, acima do otimismo de uma e do pessimismo da outra, encontra-se a concepção cristã da vida. Uma concepção rigorosamente realista. Nem o homem bom nem o homem mau, nem o anjo nem a besta, nem o estado-ficção nem o estado-máquina. O cristianismo define no homem uma criatura decaida mas, pela sua semelhança com Deus e pelo mistério da Redenção, sempre com possibilidade de se salvar; no estado, uma realidade que não sendo totalitária deve, no entanto, se afirmar e se realizar como uma força coordenadora e reguladora das atividades naturais e temporais do homem. Desta visão realista decorre, ao mesmo tempo, a eternidade e a atualidade da Igreja, mas tambem os malentendidos e preconceitos que se levantam diante da sua ação. E' que a

Igreja parece modificar constantemente a sua posição quando os acontecimentos e as sociedades é que se modificam. Em todos os tempos a Igreja tem sugerido uma mesma equação: liberdade e autoridade. Quando, no século passado, a liberdade individual ameaçava tudo submergir, a Igreja inclinava-se mais para a autoridade, e parecia, por isso, reacionária. Hoje, quando a autoridade é que provoca o desequilíbrio pelo seu peso excessivo, a Igreja inclina-se mais para a liberdade, e parece a muitos uma potência revolucionária. Na verdade, porem, a Igreja não é nem revolucionária nem reacionária, nem fascista nem democrática, nem ocidentalista nem orientalista. Não é deste mundo, e tudo que pretende é como um instrumento para atingir finalidades sobrenaturais. Por isso é que mobiliza todos os recursos na defesa do homem, seja quais forem as ameaças que estejam pesando sobre a sua cabeça. Procurando fornecer princípios e doutrinas para todos os tipos sociais, não é pelas sociedades, em si mesmas, que o faz, mas pelos homens pessoalmente que as constituem. Para que os homens façam da sua vida na terra um preparativo e um caminho.

* * *

Em *A crise do mundo moderno*, o Padre Leonel Franca S. J. expõe o estado atual da cultura e da civilização; e, ao mesmo tempo, a posição da Igreja em face de uma e de outra. O centro desta posição vê-se que é a realidade do homem, desde que começa por estabelecer que "civilizar é humanizar". Em seguida define o Padre Leonel Franca o que é civilização e o que é cultura, nas suas ligações com o humanismo. Como se sabe, tanto nos estudos sociológicos como nos estudos históricos, os termos "cultura" e "civilização" não obtiveram ainda sentidos rigorosos e unânimemente reconhecidos. O Padre Leonel Franca define, por isso, os conceitos em que emprega os dois termos. "Entre civilização e cultura — escre-

ve — vemos a diferença que existe entre o todo e a parte: não opomos as duas idéias, como adequadamente distintas, e, menos ainda, antagônicas. Integramos uma na outra. A cultura representa, numa civilização, o elemento específico que lhe traz o esforço do homem, como o desenvolvimento de sua potencialidade e energias naturais. A civilização, conceito mais amplo, compreende, alem disso, as influências múltiplas e misteriosas que sobre a vida social de uma comunidade, podem exercer os fatores telúricos e raciais. Terra, Raça e Cultura completam a idéia da civilização."

O equilíbrio de uma civilização — o que constitue uma civilização humanista — deriva necessáriamente do equilíbrio entre os seus elementos naturais e os seus elementos culturais. Elementos naturais: a terra e a raça. Elementos culturais: a ciência, a arte, as técnicas, o direito, o estado, o povo, a pátria, a nação. Estudando todos estes elementos, o Padre Leonel Franca argumenta principalmente contra a hipertrofia do elemento *raça*, hoje situado de maneira paroxística em alguns países da Europa, constituindo um documento evidente daquele fenômeno que Huizinga chama "puerilismo". Neste ponto, aliás, as idéias do Padre Leonel Franca se encontram com as idéias que o sr. Gilberto Freyre vem sustentando há muitos anos e, últimamente, com uma enérgica insistência. Idéias que visam demonstrar a nenhuma razão — quer científica quer moral — da superioridade de uma raça sobre outra. Alem da constatação de que nenhuma raça existe mais na Europa em estado puro, a história revela "que a civilização nunca foi o apanágio ou o monopólio de uma só raça". E acrescenta o Padre Leonel Franca: "A chave do problema das civilizações não é à biologia, é à história que devemos pedí-la".

Entre os elementos culturais, empenha-se o Padre Leonel Franca em situar o Estado no seu respectivo lugar.

O seu ponto de vista é que o propósito de confundir ou unificar Nação e Estado tem sido dos mais lamentaveis e funestos porque o "Estado é sempre uma unidade política e a Nação uma unidade cultural".

Na segunda parte do livro, o Padre Leonel Franca estuda os "elementos negativos da civilização moderna e a sua evolução histórica", em três atos sucessivos: as primeiras ruturas (Lutero e Descartes), o século XVIII, a divinização do homem (Comte, Nietzsche, Marx). Verificamos, então, que hoje não estamos vivendo acontecimentos imprevistos e desencadeados ao acaso. A crise do mundo moderno antes de se produzir em atos produziu-se em idéias. A raiz dos acontecimentos se encontra nos filósofos e pensadores políticos que abriram possibilidades infinitas para todas as aventuras. De Descartes até Marx e Rosemberg, o homem nada mais tem feito do que se afastar do seu equilíbrio substancial até a animalidade mais torpe. A cadeia de erros é uma só. E se a luta pela angelitude é uma coisa que esgota toda a nossa possibilidade de grandeza e de afirmação, a nossa queda à animalidade se processa com muito mais rapidez e simplicidade. Descartes foi, sobretudo, o filósofo que dividiu, quando Santo Tomaz foi o filósofo que unificou. O seu papel está fixado nesta definição de Jacques Maritain: "Le caractere foncier de la réforme cartésienne c'est avant tout, à mon avis, un caractère de disjonction, de rupture. Saint Thomas rassemble. Descartes taille et sépare, non sans le plus violent dogmatisme d'ailleurs". E de Descartes até Rosemberg (note-se que a aproximação é puramente histórica e nunca de valores), passando pelo materialismo de Hobbes, pelo enciclopedismo francês, pelo racionalismo de Kant, pela negação humanista do super-homem de Nietzsche, pelo economismo de Marx — a marcha da filosofia tem sido implacavel no desvirtuamento e na destruição do *homem*, tomado na sua realidade total. Tudo indica neste

momento que já não temos para onde avançar. A solução da vida entregue a uma equação econômica ou as atividades espirituais reduzidas aos instintos animais (Hitler já declarou uma vez que preferia o "imbecil corajoso ao homem inteligente fora da ação") — marcam, pelo delírio, o apogeu do mundo moderno.

Encerrando o seu livro, o Padre Leonel Franca desenvolve as relações e as colocações possiveis de estabelecer entre cristianismo e civilização. Cristianismo e filosofia: autonomia da filosofia, atitude dos grandes doutores da Igreja em face dos sistemas filosóficos, reconhecimento da filosofia como uma disciplina necessária à inteligência humana. Cristianismo e ciência: a inexistência de um conflito entre a razão e a fé, a contribuição do cristianismo para a ciência, o que o cristianismo representa na vida interior dos sábios. Cristianismo e Trabalho: o trabalho na sociedade pagã e na sociedade posterior ao cristianismo, o trabalho na economia liberal e no comunismo, a filosofia cristã do trabalho. Cristianismo e civilização: impossibilidade de uma civilização se desenvolver de maneira absolutamente fiel ao cristianismo e as aproximações possiveis e necessárias entre um (realidade sobre natural) e a outra (realidade natural).

Nos telegramas e nos noticiários da imprensa encontramos, todos os dias, a realidade exterior do mundo moderno. Em livros como este do Padre Leonel Franca encontraremos a sua realidade interior, o que está no íntimo e no espírito dos acontecimentos. Seria temerário ou ingênuo qualquer prognóstico, diante da nossa situação de contemporâneos, da ausência de perspectivas em distância, da paixão e dos interesses das nossas visões. Devemos nos resguardar, no entanto, com a possivel lucidez, tanto de uma visão otimista como de uma pessimista. Uma mesma ilusão seria achar que tudo vai permanecer como está ou, então, que tudo vai terminar para sempre. Sejamos

trágicos, mas não para acreditar que a vida acabará nesta crise... *Um* mundo está morrendo, mas não *o* mundo... O homem venceu e dominou outras crises de civilização: o fim do império romano e o fim da Idade Média, por exemplo. Dir-se-à, no entanto, que os acontecimentos atuais são inconfrontaveis nas suas causas e nas suas consequências. Mas se é certo que são maiores os seus desenvolvimentos, tambem é certo que são maiores os recursos humanos para o seu domínio. Entre as crises da antiguidade e a crise do mundo moderno só encontramos realmente uma diferença importante: no passado, permaneciam, como valores opostos e exatamente definidos, o bem e o mal, a verdade e o erro, a civilização e a barbaria; hoje, ao contrário muitas fronteiras parecem indistintas e confusas.

Uma utilidade do livro do Padre Leonel Franca — entre tantas outras que representa — será contribuir para que possamos estabelecer os inevitaveis sinais de separação entre as categorias e os valores opostos.

CAPÍTULO XXI

JOYCE OU O ROMANCE METAFÍSICO

I

PARA falar de James Joyce — desaparecido há pouco num Sanatório da Suiça — deve-se começar pela afirmação de que se trata de um gênio. Um gênio que se realizou no romance. Desde este ponto inicial Joyce começa a perturbar o seu leitor, pois o entendimento completo de um gênio exige necessariamente uma faculdade tambem genial de interpretação. Eis porque a obra de Joyce é "obscura" e nunca será inteiramente límpida para todos nós que não somos da sua categoria. Mais do que qualquer outro, este revolucionário do romance é uma figura que se destina a transmitir aos críticos uma sensação de humildade e de prudência. Que vai fazer a crítica com o seu instrumento lógico — a análise — de um autor que se colocou alem da lógica e da análise? A sua obra, portanto, conservará sempre um carater de resistência a qualquer tentativa de divisão e de esquematização. As tentativas são necessárias, mas só parcialmente atingirão o seu fim. Acredito, por isso, que Joyce sómente seria fielmente "apresentado", como um personagem de romance, nas mãos de outro romancista com uma natureza tão genial como a sua. Todos sabem, aliás, que Charles Morgan fez do personagem de *Sparkenbroke* um gênio e Byron foi o modelo para a sua criação. Tambem Joyce está precisando se transformar num personagem de romance na execução genial de um Charles Morgan.

Não quer dizer, porem, esta sugestão que James Joyce tenha uma grande biografia. Ao contrário. A história de Joyce é a própria história da sua obra literária. E a sua

vida até o fim da adolescência, — como, de uma certa maneira, tudo o que será depois — encontra-se contada no seu primeiro romance, *A portrait of the artist as a young man* (sobretudo em Stephen Dedalus, personagem autobiográfico), que começou a escrever em 1904, mas só foi publicado em 1914. Joyce era irlandês e de uma família tradicionalmente católica. Embora tenha afirmado que iria romper as "redes" da pátria e da religião, nunca deixou — mesmo quando saiu da Irlanda e abandonou o catolicismo — de se sentir um homem da Irlanda e de se preocupar com as questões religiosas. Nunca se libertou completamente das idéias e dos sistemas da Igreja e da Companhia de Jesús. Quando um colega pergunta a Stephen se iria tornar-se protestante — a sua resposta ainda é uma homenagem á Igreja: que não trocaria um absurdo que era, pelo menos, lógico e coerente, por outro que era ilógico e incoerente. Um outro personagem afirma, por sua vez, a sua ascendência católica como falando pelos antepassados de Joyce: "Eu sou tão católico como eram meu pai e o pai do meu pai e o pai do pai do meu pai, naqueles tempos em que estávamos dispostos a dar nossas vidas antes de trair nossa fé". (Deve-se notar o curioso jogo de palavras que Joyce utiliza para fixar quase fisicamente o que ele quer exprimir. Este jogo será mais tarde levado ao máximo, como neste trecho de *Ulisses* em que fixa a diferença de idade entre Bloom e Dedalus: "16 anos antes, quando Bloom tinha a idade atual de Stephen, este tinha 6 anos. 16 anos depois, em 1920, quando Stephen tivesse a idade atual de Bloom, este teria 54. Em 1936, quando Bloom tivesse 70 anos, e Stephen 54, sua idade inicialmente numa relação de dezesseis a zero, seria como 17 e meio a 13 e meio, aumentando a proporção e diminuindo a diferença, com o desdobramento de futuros anos arbitrários, pois se a proporção que existia em 1883 houvesse continuado imutavel, e supondo que fosse possivel até o atual de 1904, quando Stephen tinha 22 anos, Bloom teria 374, e em 1920,

quando Stephen tivesse 38, que são os que tem atualmente, Bloom teria 646; por outro lado, em 1952, quando Stephen houvesse alcançado o máximo de idade post-diluviana de 700 anos, Bloom, tendo vivido 1190 anos e havendo nascido no ano 714, haveria passado em 221 anos o máximo de idade anti-diluviana, a idade de Matusalem, 969 anos, enquanto se Stephen continuasse vivendo até alcançar essa idade no ano 3071 d. de J. C., Bloom precisaria viver 83.300 anos, devendo ter nascido no ano 81.396 antes de J. C.".)

No colégio dos jesuítas, a atitude de Joyce não fazia suspeitar o revolucionário em que se transformaria depois. Caracterizou-se como um colegial disciplinado, silencioso, solitário. E de tal modo que o seu carater impressionou o reitor, a quem Joyce dava a impressão de um dos escolhidos para a ordem de Santo Inácio. Tambem Joyce atravessava, nesse momento, uma crise religiosa e moral, e parece certo de que está realmente marcado por uma vocação sacerdotal. Ele próprio narrará depois a sua angústia e o seu desespero diante do pecado, a paz e a tranquilidade que lhe vinham do confessionário, a certeza, por isso, com que respondeu ao reitor sobre a possibilidade da sua vocação. Imagina-se sacerdote, na missa, no púlpito, no confessionário. Exalta-se, euforicamente, ao pensar que irá conhecer, pela confissão, os segredos e os mistérios dos homens. Mas é neste momento mesmo, neste monólogo, que Joyce se revela mais um artista do que um religioso; a curiosidade que está ardendo dentro dele é mais de romancista do que de sacerdote. Pouco depois, espontâneamente, chega em Joyce a grande revelação: recebe, como num choque, a sensação de que é um artista, que o seu destino está na arte, "acima do lar, da pátria e da religião" Em *A portrait of the artist as a young man*, uma das páginas mais vivas e mais intensas é exatamente esta em que Joyce descreve o momento em que se sentiu um artista. O sentimento é uma espécie de delírio que ele exprime

num longo "monólogo interior" — no "monólogo interior" que ficará sendo, para sempre, um instrumento de sua expressão. Todo o passado parece, então, caido aos seus pés, e um novo homem surge dentro do seu próprio corpo. Descreve-se como alguem que houvesse ressuscitado, como alguem saindo de um túmulo para uma vida nova. Vê o "anjo da juventude" abrindo-lhe todos os caminhos do erro e da glória. E diante dele, exclama num grito selvagem que é um hino de vida total: "Viver, errar, cair, triunfar, voltar a criar a vida com a matéria da própria vida."

Depois desta revelação, terminado o seu curso universitário em Dublin, Joyce abandona a Irlanda e viaja pelo continente. Permanece um ano na França, que será depois, durante muito tempo, a terra da sua residência. Em 1904 está de novo na Irlanda, cujos tipos, costumes e ambientes fixará em todos os seus livros, a começar de *Dubliness*, uma coleção de contos cuja significação se define pelo próprio título. Nesse mesmo ano começa a escrever o *Portrait*, mas publica antes *Chamber Music*, uma coleção de poemas. De uma certa maneira os poemas de Joyce se ligam à poesia renovadora do grupo dos "imagistas" ingleses (a que pertenceu D. H. Lawrence) e norte-americanos. Separa-os, porem, desde logo, a circunstância de que os "imagistas" formam uma escola disciplinada em normas, e Joyce é uma individualidade que transcende todas as escolas. *Portrait*, de 1914, ainda obedece, porém, à ordem e aos métodos do romance tradicional. Sómente os "monólogos interiores" de Stephen Dedalus deixam entrever o que será o mais pessoal dos recursos de Joyce em *Ulísses*, sobretudo na parte final do romance, no famoso monólogo de Mrs. Bloom, desdobrado em cinquenta páginas, sem nenhuma pontuação, numa tentativa de captação de todos os pensamentos, idéias e lembranças; numa captação da vida conciente e sub-conciente, num estado de naturalidade. De absoluta pureza. E é com *Ulisses* (1922) que começa a influência fulminante e fora do comum de James

Joyce, tornando-se imediatamente um desses autores que servem para limitar e dividir os tempos. "Encerra uma época e abre outra na literatura inglesa", escreveu T. S. Elliot. Na literatura universal, poderemos acrescentar. E' uma influência, porem, rigorosamente literária, e que dificilmente chegará até o grande público. Nenhuma inutilidade maior, por isso, do que a proibição deste livro, a princípio, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Joyce será sempre dos autores menos lidos, menos compreendidos, menos conhecidos. Só indiretamente, através dos críticos especializados na sua interpretação e dos romancistas que o continuam (Virgínia Woolf, Aldous Huxley, etc.), é que o público virá a sentir a revolução que a sua obra desencadeou. E ainda mais obscuro do que *Ulisses* é o posterior romance de Joyce, *Finnagans Wake.* Pois enquanto *Ulisses*, sendo embora um livro dificil, contem, apenas, algumas páginas ininteligiveis, *Finnegans Wake* é quasi todo enigmático e impenetravel. Não só apresenta sinais gráficos que exigem uma verdadeira decifração, como tambem está cheio de símbolos misteriosos e palavras incompreensiveis; e amplia a reforma linguística já contida no *Ulisses*: palavras umas com a ortografia trocada, outras com o sentido diferente do usual, outras ainda inteiramente novas.

Mas nem o *Portrait* nem *Finnegans Wake* se ligaram ao nome de Joyce de uma maneira tão profunda e tão universal como o *Ulisses.* Um crítico norte-americano comparou este romance com a *Divina Comédia*, porque ambos exprimiam a realidade da vida humana numa categoria de eternidade. Mas enquanto Dante sugere a eternidade pelo desdobramento do tempo, Joyce sugere-a pela máxima concentração do tempo. E' que a história de *Ulisses* se desenvolve toda em 18 horas de um só dia. O nome "Ulisses" aparece raramente, mas o certo é que o livro tem uma estreita ligação com a *Odisséia* de Homero. Da mesma maneira que o Ulisses, de Homero, realizou uma odisséia ca-

racterística dos tempos heróicos da Grécia, o personagem de Joyce realiza a odisséia possivel no mundo burguês e capitalista do século XX. A principal originalidade do enredo de Joyce encontra-se precisamente nesta transposição. Na transposição da *odisséia* de *Ulisses* para o nosso tempo. Ambos os livros são simbólicos; e cada símbolo da *Odisséia,* de Homero, será encontrado no *Ulisses,* de Joyce, sob perspectivas e visões diferentes. Os episódios se sucedem paralelamente, cada episódio grego se revelando na forma em que resultou no mundo moderno. Na comparação dos dois livros, é a própria diferença entre a humanidade nos tempos heróicos da Grecia e a humanidade na época contemporânea que será possivel constatar. E da mesma maneira que a *Odisséia,* de Homero, é um livro representativo da civilização grega, o *Ulisses,* de Joyce, é um livro representativo da civilização contemporânea. Leopold Bloom é o moderno Ulisses, e Stephen Dedalus é o novo Telêmaco. O Ulisses de Homero vaga dez anos até regressar à sua patria, onde encontra fiel a sua esposa Penélope, resistindo aos pretendentes, que o herói elimina. Bloom, por sua vez, vagabundeia um dia em Dublin, nas atividades mais variadas (entra numa igreja, discute negócios e problemas espirituais, embriaga-se num bordel, etc.), para depois voltar para casa, onde encontra não uma esposa fiel, mas uma mulher de reputação públicamente duvidosa.

Apesar desta inversão tanto substancial como formal, já se disse do *Ulisses* que é uma obra "essencialmente clássica". Que seja, ao contrário, uma obra por excelência anti-clássica — qualquer uma destas posições terá a mesma importância histórica. E basta acompanhar um pouco o itinerário de Joyce para verificar que a sua atitude revolucionária não era só instintiva ou impulsiva. Esta atitude, ao contrário, implicava um conhecimento profundo e completo de todo um passado que num certo sentido pretendia continuar e em outro sentido pretendia destruir.

O sr. Gilberto Freyre, que foi o primeiro escritor brasileiro a falar de Joyce e do sentido da sua obra, assinalou logo que "no grande criador de um ritmo novo para a prosa inglesa era preciso não esquecer a influência da educação jesuítica". Da educação jesuítica e de toda a sua posterior formação cultural. Não falando do seu conhecimento de Homero — sem o qual seria impossivel a realização do romance *Ulisses* — sabe-se que estudou longamente Aristóteles, Santo Tomaz, Dante, Ibsen, Flaubert. Eram surpreendentes, alem disso, os seus conhecimentos científicos, filosóficos, religiosos, literários. Sobretudo os literários, adquiridos diretamente em dezoito idiomas antigos e modernos. O seu itinerário é o do homem que procurou conhecer tudo aquilo que aceitaria ou repudiaria depois. Atirou-se, por exemplo, contra o classicismo estático, contra a linguagem oficial, contra a disciplina jesuítica. Três elementos que estavam na sua inteligência e na sua carne: recebera uma educação e uma cultura clássica, conhecia muitas línguas, fôra um disciρulo dos jesuítas. Trata-se, assim, de um homem que realizou um despojamento da sua própria educação, que se fez ou se refez por si mesmo. Tudo conheceu para tudo repudiar. Para inverter concientemente toda uma concepção da vida e da arte. No *Portrait*, ao dizer que aceitava até certo ponto as idéias estéticas do tomismo, logo acrescenta esta frase, que é uma espécie de retrato da sua obra: "Ao chegar, porem, aos fenômenos da concepção, gestação e reprodução artísticas, preciso de uma nova terminologia e uma nova investigação pessoal." Mais adiante, nas últimas páginas do romance, Stephen explica os seus propósitos de uma maneira ainda mais explícita, nesta resposta a um dos seus colegas — "Olha, Cranly, perguntaste o que faria e o que não faria. Vejo-te a dizer o que farei e o que não farei. Pois bem: não servirei por mais tempo àquilo em que não acredito, chame-se minha casa, minha pátria ou minha religião. Tratarei de expressar-me, na vida e na arte, tão livremente

e tão plenamente quanto me seja possivel, usando para minha defesa as únicas armas que me permito usar: silêncio, desterro e astúcia." Silêncio, desterro e astùcia — eis uma herança da educação jesuítica.

Como se vê, a importância extraordinária e a significação singular da obra de Joyce não estão nos seus enredos, nos seus aspectos exteriores, nos seus episódios. A realidade joyciana exprimiu-se numa zona alem de qualquer especie de materialização formal. "Joyce não imaginou nem apreendeu uma história para a reproduzir, fielmente ou não, depois. O seu livro brotou, naturalmente, do seu cerebro, como uma força que independe de qualquer outro elemento para se afirmar" — como escreveu o sr. Eugênio Gomes. Teremos que procurar, assim, o seu simbolismo, o seu significado íntimo, o segredo mesmo da conciência e da sub-conciência. De todo um mundo obscuro e misterioso — o mundo joyciano. Mas, por isso mesmo, Joyce é um autor que precisa ser interpretado antes de ser lido. Impossivel ler Joyce ou falar dele sem o auxílio dos seus intérpretes especializados. E esta me parece a maior dificuldade que Joyce encontra no Brasil, pois não temos, em nossa lingua, nenhuma exegese completa de sua obra. Não preciso, porem, esclarecer que nem de leve estou tentando aquí esta tarefa. Expondo, em linhas muito gerais, alguns traços da vida literária de Joyce, e logo adiante, em linhas tão gerais como estas, o que me parece mais original e mais significativo na sua obra (isto é: a criação do que se poderá chamar — apesar de toda a sua animalidade — o romance metafísico), não desejo senão sugerir o que há de novo e de importante nesta figura de gênio, sob tres aspectos fundamentais: o moral, o político, o estético.

II

Não sei se foi a conciência do seu gênio ou da sua arte que levou James Joyce a se situar num plano amoral, isto é: num plano alem do bem e do mal. Nietzsche já

se colocara neste plano, que constituira tambem uma ambição e uma justificativa para Napoleão. Mas se a colocação permanece legítima para um Nietzsche ou um Joyce, não se dirá que o tenha sido para Napoleão. E desde que estamos diante de três figuras reconhecidamente geniais, concluimos que é a arte, e não a genialidade, em si mesma, que assegura a um homem o direito de se colocar além do bem e do mal. Aproximo-me, assim, do problema das relações entre a arte e a moral — problema que a obra de Joyce provoca de maneira máxima e exasperante, de maneira, digamos, obrigatória e irrecusavel. E' que já parece estabelecido, como um perigoso lugar-comum, o dístico de imoralidade para a obra de Joyce. Até os homens menos interessados — os que não se preocupam com o autor de *Ulisses* e que nunca lerão os seus livros — sabem, no entanto, por ouvir dizer e repetir, que Joyce é um escritor pornográfico. Um escritor que expôs sem nenhum véu o mecanismo das relações sexuais e das suas repercussões, que não se deteve diante das palavras que se pensam mas não se escrevem, que não evitou a descrição de nenhuma função orgânica, nem mesmo a da cloaca. Era inevitavel que toda esta extrema e desusada liberdade de palavras e de pensamentos viesse a tornar James Joyce um escritor evitado pelos "moralistas" e "bem-pensantes". Mais uma atitude farisaica, que não contem novidade nenhuma desde os Evangelhos. A incompreensão de Joyce, porem — de Joyce e do problema geral das relações entre arte e moral — não é só um privilégio da casta farisaica. Até mesmo cèrtos comentadores honestos e compreensivos do *Ulisses* tornam-se muito prudentes diante dos seus aspectos morais e acabam, em geral, por fazer ressalvas no sentido de esclarecer uma não-concordância com a proclamada imoralidade do romance.

O que é evidente, porem, é que da obra de Joyce não resulta nem "moralidade", nem "imoralidade". Ainda na juventude, na Universidade, Joyce fizera o propósito de

realizar o que já chamava uma "arte pura", tanto de um ponto de vista político, como de um ponto de vista moral. Uma arte que se colocasse fora de todo sentimento de "desejo" e de "repulsa". Houvesse falhado o seu propósito ou houvesse sido desvirtuada a sua intenção, ainda assim a obra que deixou mereceria uma apreciação independente do seu autor. Devemos, por isso situar a questão num raciocínio mais direto: ou Joyce realizou realmente uma obra de arte e, então, esta obra não pode ser imoral; ou a obra de Joyce é imoral e, neste caso, não é uma obra de arte. "Moralidade" e "arte" são termos de categorias diferentes e que não se podem juntar nem opor, pois Beleza e Bem são finalidades distintas, André Gide afirmou certa vez que a arte tinha o direito de ser pornográfica. Teria, talvez, se o pudesse. O certo, porem, é que a arte se apresenta *amoral* nos seus resultados, mas nunca *imoral*. Pois a arte é um dom de Deus nos homens, e um atributo divino — em linha direta e reta — não póde resultar pornográfico. Quando se diz de uma obra de arte que é pornográfica, não tenhamos dúvida de que se trata de uma aparência originada de uma inversão: o espírito do observador é que é pornográfico. Por outro lado, ouvimos dizer, frequentemente, que uma determinada obra, realmente pornográfica, é, contudo, artística. Não creio que isto suceda nunca. Observe-se bem esta determinada obra, e ver-se-á que estamos diante de um equívoco; de um erro de visão, de um desvio ou corrupção do gosto artístico. Nesta série de argumentos é que teremos que colocar o caso pessoal de James Joyce, tornado especialíssimo porque nenhum autor levou tão longe a liberdade de pensar e de escrever, dentro do que ele chamava "a mais elevada e espiritual das artes". Deve-se concluir que o romance de Joyce é uma obra de arte e, portanto, nem *moral* nem *imoral*; ou esta obra é pornográfica e, portanto, uma obra que nada tem que ver com a literatura. Diante destes dois julgamentos será

preciso optar, não restando para os "bem-pensantes" nenhuma evasiva ou terceira solução. Obra imoral ou obra de arte: eis os dois termos para uma definição.

E' certo que a leviandade de Oscar Wilde tornou bastante evitavel a linha de raciocínios que estamos levantando. Afirmando, porem, este carater amoral da obra de arte, só aparentemente estou exprimindo um ponto de vista perigoso ou avançado. Na verdade, este é um ponto de vista conservador e tradicional, o ponto de vista mesmo da filosofia aristotélico-tomista, que Jacques Maritain coordenou e sistematizou nos estudos de *Art et Scolastique*. E Maritain afirma categóricamente: "Il reste néanmoins que le pur artiste, abstraitement pris comme tel, *reduplicative ut sic*, est quelque chose d'entièrement *amoral*". A esta conclusão Maritain chegou pela interpretação da filosofia tomista aplicada à estética. Há na inteligência, segundo Santo Tomaz, duas espécies de ordens: a ordem especulativa e a ordem prática. A ordem especulativa visa, apenas, conhecer; a ordem prática visa alguma coisa alem ou através do conhecimento puro. A ordem prática, porem, ainda se divide em dois domínios distintos: o domínio do *Agir* e o domínio do *Fazer*. No domínio do *Agir*, o homem tem que levar em conta não só o ato, em si mesmo, mas a sua repercussão sobre os outros homens. No domínio do *Fazer* (este é o da arte), o homem visa exclusivamente a obra a produzir ou produzida, em si mesma, na sua perfeição e integridade próprias. Nesta altura, Maritain conclue: "L'Art, qui rectifie le Faire et non A'Agir'se tient donc en dehors de la ligne humaine, il a une fin, des règles, des valeur's, qui ne sont pas celles de oeuvre à produire. Cette oeuvre est tout pour l'Art, il n'y a pour lui qu'une loi — les exigences et le bien de l'œuvre. De là le pouvoir tyrannique et absorbant de l'Art, et aussi son étonnat pouvoir d'apaisement; il délivre de l'humain; il établit *l'artifex*, artiste en artisan, dans un monde à part, clos, limité, absolu, où il met sa force

d'homme et son intelligence d'homme au service d'une chose qu'il fait." E um pouco mais adiante esta outra proposição: "Mais si l'art est une *vertu de l'intellect pratique*, et si toute vertu porte exclusivement au bien (c'est-à-dire au *vrai*, dans le cas d'une vertu de l'intelligence), il faut concluire de lá que l'Art comme tel (je dis l'Art et non l'artiste, lequel agit souvent contre son art) ne se trompe jamais, et qu'il comporte *une rectidude infaillible.*"

Como se vê, a categoria da Arte está colocada alem do bem e do mal. Está colocada na posição mesma que Joyce — um antigo discípulo dos jesuítas e de Santo Tomás — escolheu como sua. Esta posição, aliás, é que deu um máximo de possibilidades ao seu gênio; é que lhe deu a possibilidade de se sentir absolutamente livre dentro da vida e da literatura. Sem esta sensação de liberdade, Joyce nunca teria chegado a operar uma renovação do romance, tanto no sentido substancial como no sentido formal. E' certo que esta renovação já fôra iniciada por Dostoievski; já fôra tambem realizada em outros seus contemporâneos do princípio do século. Em André Gide e Marcel Proust, por exemplo. Mas tanto André Gide, em *Les faux monneyeurs*, como Marcel Proust, em *A la recherche du temps perdu*, ainda aparecem presos às preocupações morais. Gide, inquieto, Marcel Proust, ora revoltado, ora desdenhoso — inquietação, revolta e desdem ainda significam, contudo, traços de ligação com a moral e os valores estabelecidos. Uma originalidade de Joyce é a de haver se desligado resolutamente de qualquer preocupação moral ou política. Pôde, assim, realizar uma renovação do romance muito mais profunda e extensa do que aquela tentada por André Gide; muito mais extensa e profunda do que a do próprio Marcel Proust, embora seja evidente, sob outros aspectos, a superioridade de *A la recherche du temps perdu*, sobre a obra de Joyce. Mas nenhum outro autor contemporâ-

neo imprimiu ao romance um ritmo tão revolucionário e tão dinâmico (refiro-me, de maneira particular, ao *Ulisses*). E revolucionário num sentido acima de qualquer luta de um partido contra outro; num sentido absoluto de *totalidade.*

Esta é exatamente a palavra definidora da revolução joyceana. Em todas as situações, vemos que são sempre os dois lados opostos ou consequentes que Joyce procura revelar e exprimir. Porque a sua perspectiva é a do alto, consegue invariavelmente alcançar o conjunto total, e nunca apenas um dos seus aspectos. Não desdenhou, por isso, nem o que está muito acima nem o que está muito abaixo do homem natural: nem o supra-racional, nem o infra-racional. Conciência e sub-conciencia, angelitude e animalidade, idéias e instintos, natureza física e natureza psíquica — é a personalidade toda que Joyce procura apresentar no seu romance. Volta-se, ubíquamente, para dentro e para fora, para a esquerda e para a direita, para a luz e para as trevas. Passa da cena do *water-closet* para as mais transcendentes questões espirituais; de um parto na maternidade para uma cena de bordel; de um prosaico diálogo, pela manhã, entre marido e mulher, ao monólogo interior de Mrs. Bloom, pela madrugada. Quando um personagem de *Ulisses* realiza um ato, este ato aparece num duplo aspecto: na sua realização e nos seus impulsos e motivos determinadores; quando alguem está se exprimindo num monólogo, este monólogo se apresenta no seu conceito formal e como está se construindo no interior do personagem; quando uma paisagem chama a nossa atenção, vemos esta paisagem como ela é através da percepção de um momento especial e escolhido.

Este sentido de *totalidade* é que levou Joyce a realizar o que poderemos chamar "o romance metafísico". Este nome — sobre o qual se acumularam os mais absurdos

preconceitos — não deve causar espanto nenhum. Nem se vá pensar, com ele, que Joyce seja um homem nas nuvens, um fantasista aéreo, um vago criador de assuntos extra-temporais e extra-terrenos. Sabemos, ao contrário, que a sua obra está animada do mais vivo realismo, do mais intenso naturalismo. De um naturalismo, digamos, muito mais corajoso e muito mais decidido do que o de Zola. Com efeito, nenhum romancista da escola naturalista ousou tanto como Joyce neste sentido de transfigurar, literáriamente, os aspectos mais baixos e mais sujos da vida humana. E' que ele desceu, em todas as direções, até as regiões mais escondidas da sub-conciência e dos instintos, sobretudo os sexuais. Deste sub-solo, porem, passando pela vida comum, Joyce atingiu o que está alem da vida sensivel, o que está no interior dos espíritos. E é neste ponto mesmo que o seu romance pode ser chamado metafísico, avançando sobre o romance tradicional numa distância tão consideravel que o torna quasi um novo gênero. E esta diferença poderemos colocá-la nos mesmos termos em que Bergson operou a sua famosa distinção entre metafísica e ciência. Acredito, aliás, que não será sem propósito a presença do nome e das idéias de Bergson nestas notas sobre Joyce. Não sei bem se alguma misteriosa aproximação poderá existir, porventura, entre a morte dos dois nos mesmos dias. Desconheço tambem que influência direta possa ter êxercido o filósofo que rehabilitou a metafísica, no mundo moderno, sobre o artista que deu uma categoria metafísica ao romance. Uma cousa, porem, é certa: Bergson explica Joyce. Ou antes: Bergson explica todos os grandes artistas modernos, da mesma maneira que Aristóteles explica todos os grandes artistas gregos. Explica, portanto, James Joyce, sobretudo o que estou chamando o romance metafísico, e cujo exemplar mais caracteristico é o *Ulisses*.

Aos 25 anos, Bergson concebeu a idéia inicial da sua filosofia da duração e do movimento. Ainda mais jovem,

na adolescência, Joyce sentiu, como um pressentimento, o assunto em que se realizaria mais tarde como romancista. Conta Valéry Larbaud que, na escola, perguntando o professor aos seus alunos qual o herói que preferiam — enquanto outros respondiam: "Napoleão", "Cromwell", "São Francisco", etc. — Joyce declarou firmemente: "Ulisses." E o *Ulisses* seria realizado depois naquelas mesmas linhas que alguns anos antes haviam sido idealizada , em Clermont-Ferrand, por um jovem professor de filosofia, evadido das matemáticas. Este professor haveria mais tarde de reivindicar, contra o positivismo filosófico do século XIX, um importante e insubstituivel lugar para a metafísica, ao sustentar que existem "deux manières profondément différentes de connaitre une chose. La première implique qu'on tourne autour de cette chose, la seconde qu'on entre en elle." A primeira espécie de conhecimento é o que a ciência realiza; a segunda, esta é a da metafísica. E para atingir esta segunda e mais completa natureza de conhecimento, Bergson imaginou um método adequado: a intuição. "Intuition — explica Bergson — signifie donc d'abord conscience, mais conscience immédiate, vision qui se distingue à peine de l'objet vu, connaissance que est contact et même coincidence." E por isso é que só a intuição — tão aguda e excitada sempre nos poetas e nos místicos — proporciona "la vision directe de l'esprit par l'esprit". Deste ponto chegamos facilmente à seguinte e consequente conclusão: a ciência (instrumento: a inteligência) conhece a matéria (terminologia bergsoniana); a metafísica (instrumento: a intuição) conhece o espírito.

Tambem James Joyce, pela intuição poética, atingiu um conhecimento metafísico dos homens e da vida que transportou para o romance, abrangendo, assim, o *que é* (essência) e o *ato de ser* (existência). Para tanto o seu conhecimento teve que se inserir no interior mais secreto e mais íntimo do objeto sentido e observado. A deficiên-

cia do romance tradicional era precisamente que havia desdenhado o supranatural para ficar muito preso ao positivismo da ciência da sua época. Na verdade, o romance século-XIX parece-se muito com a ciência — com as fórmulas e processos científicos que se estendem da matemática à biologia. Mas sucede que o domínio natural da ciência é o da matéria, enquanto o que é vivo sempre transcende a física pela sua própria natureza. Esta transcendência, Bergson sistematizou-a em filosofia, Joyce exprimiu-a em romance. E o artista aparece, assim, realizando a obra que o filosofo achava que lhe estava destinada: usar a intuição para ver o que nós não vemos habitualmente, para atingir o inatingido, para criar o conhecido dentro do desconhecido. Toda esta finalidade — uma vitória da percepção pura sobre a percepção usual — Joyce atinge-a no duplo plano da conciência e da sub-conciência, constituindo-se, de um modo essencial, o romancista da personalidade. Pela conciência, atinge a personalidade em *ato;* pela sub-conciência, a personalidade em *potência.* E' a união mesma do "Mundo" e do "Eu"; é a Conciência atuando como centro do Universo.

Eis que o romance de James Joyce torna-se tambem político, neste sentido que sendo um documento da personalidade tambem é um documento da humanidade. Contudo, Joyce não teve qualquer preocupação social ou ideológica em toda a sua carreira de escritor. Na própria guerra de 1914 a sua atitude foi a de um solitário, acima dos acontecimentos, e não se sabe que este sentimento de não-participação tenha se alterado na guerra atual. Neste caso, aliás, a atitude não significava nem uma virtude nem um erro. Era uma disposição natural do temperamento de Joyce, no qual o mundo e a vida só repercutiam em formas exclusivamente artísticas. E como artista é que Joyce representa uma espécie de espelho da civilização contemporânea. Todos os críticos de Joyce, aliás, se empenham em defini-lo como figura representativa de uma

época. Middleton Murray afirma, por exemplo, que "*A la recherche du temps perdu e Ulisses* são os dois maiores documentos a recolher no fim da nossa civilização." Todos diremos que sim. Pois a sociedade francesa que perdeu a guerra de 1940 é a sociedade que está representada nos romances de Proust; e a sociedade que hoje se corrompe nos seus valores tradicionais, procurando, sob a pressão da guerra, novos e futuros valores para sobreviver, é a sociedade dos romances de Joyce. Outra opinião que deve ser invocada, nesta direção, é a de Virgínia Woolf: "*Ulisses* foi uma catástrofe memoravel, uma audácia de gigante, um terrivel desastre." Um romance que é "uma catástrofe memoravel" e "um terrivel desastre" — não será, ele mesmo, toda uma imagem do mundo moderno? Pois o que caracteriza o mundo moderno é a realização de um processo de decomposição e dissociação, sob o instrumento da guerra. O processo de um cáos. De James Joyce, como figura representatativa, dir-se-è, então, que é um revelador do caos, como se disse de Gœthe que foi um ordenador do caos, em harmonia com o mundo napoleônico. A harmonia de Joyce, ao contrário, é com um mundo em desordem. Daí o que há nele, ao mesmo tempo, de irredutivel e de desarticulador. Uma espécie de unidade dentro da destruição, de ordem dentro da desordem. Deste modo Joyce representará, linha por linha, um fiel testemunho da nossa época e da nossa civilização nesta primeira metade do século XX. De uma civilização que se desagrega e se decompõe, e da qual já não sabemos mais o que fazer. Mais ainda: de uma civilização dentro da qual é de nós mesmos que já não sabemos o que fazer.

CAPÍTULO XXII

CARLYLE EM DOIS ASPECTOS

I

E' um fenômeno comum, em literatura, que um grande autor realize, do ponto de vista do público, um ciclo de vida e morte, isto é: de popularidade e de esquecimento, de adesão ou de repulsa. Um que se encontra, por exemplo, neste ambiente de decadência, de ostracismo e de repudio é Carlyle. Logo depois da sua glória sucedeu-lhe um desastre inevitavel: o de ser citado por toda a gente sem ser lido por ninguem. Desse estado — uma espécie de sexo neutro em literatura — passou para outro muito mais triste: o da deturpação das suas idéias, tornadas bem diferentes nessa passagem oral de uma geração a outra, à revelia dos textos autênticos. Temos, hoje, dois Carlyles: o verdadeiro, que se conhece muito pouco, e a sua contrafacção, aquele que se formou fictíciamente, sobre o material de interpretações falsas e de exegeses parciais. O resultado é que este autor arrogante e afirmativo parece que, nos nossos dias, só está a pedir com humildade, um pouco mais de compreensão e de entendimento.

E' isto o que explica, certamente, a absoluta má-vontade, a invencivel desconfiança com que os homens de hoje, mesmo os intelectuais, se colocaram em face de Carlyle e da sua obra. O seu "culto dos heróis" parece se confundir com um certo "culto da violência", e, no entanto, um nada tem que ver com o outro. Julga-se, mas é um erro, que Carlyle foi uma espécie de precursor de sistemas extremistas, e que amaria, assim, como uma con-

sequência da sua ideologia, certos aspectos da Europa dos nossos dias.

Esta a interpretação que incompatibilizou Carlyle com as classes intelectuais do mundo inteiro. Ela se formou da visão parcial de uma obra que tudo fez, ao contrário, para não ficar nem nos detalhes nem nos aspectos isolados — mas que procurou sempre a totalidade não só do homem, em si mesmo, mais de todos os fenômenos humanos. Carlyle costumava escrever a palavra "Todo", como tantas outras palavras que ele amou (Sinceridade, Verdade, Seriedade, Honra), com propositadas maiúsculas; tinham, para ele, o sentido de grandes pontos de chegada a atingir, e nenhum ele perseguiu tanto còmo este mais distante e mais complexo: o "Todo".

No meio dos seus erros — erros religiosos, políticos, literários — é esta aspiração constante de compreender, para unir e sintetizar, todos os aspectos, os mais diversos e distantes, dos "atos" e dos "fatos", que revela o carater humano da obra carlyleana. O "herói" de Carlyle não é, própriamente, nem Napoleão nem Cromwell; nem Odin nem Mahomet; nem Dante nem Shakespeare; nem Johnson, nem Rousseau. Aparentemente é cada um deles, o que Carlyle estuda no momento. Mas reparai depois a sua concepção genérica do "heroismo", e vêde como é mais ampla do que cada herói visto separadamente; é com todos eles juntos, é com a síntese de todos os heróis numa só figura, o "Herói", que Carlyle sonha. Um grande sonho de artista, como se vê; e tanto mais artístico quanto mais impossivel pareça. Juntando-os todos, unificando tantas e diversas faces humanas cheias de grandeza e de potência criadora, Carlyle continua ainda insatisfeito e pessimista, porque acha que o "heroismo" não chegou a revelar todos os "atos" e "fatos" dos quais o homem é capaz. Está claro, portanto: nenhum teórico amou mais o homem do que Carlyle, nem nenhum depositou uma fé mais viva e mais pura no seu destino. E' artística e

humana, sem duvida, uma obra que revela um carater dessa natureza, em extensão e profundidade. E' artística num sentido geral, embora se torne impossivel dissimular o que existe neste históriador e crítico social de deficiência de bom-gosto e de finura. O seu temperamento vulcânico e meio barbaro fechou-lhe, muitas vezes, os olhos diante dos achados mais felizes. Tambem literáriamente quantas vezes ele desce a planos indignos da sua inteligência! E' uma tristeza vê-lo, nestas ocasiões (em algumas páginas dos seus ensaios críticos, por exemplo), debatendo-se num vazio de palavras. Quasi sempre tal situação se tornava muito mais penosa em face do seu estilo desmedido e caótico — um estilo florestal e que sempre constituiu, mais do que muitas das suas idéias, o maior obstáculo para o seu entendimento e repercussão na Inglaterra.

Principalmente, o que mais merece fixação em Carlyle é a campanha que sustentou ao lado dos sentimentos humanos contra todas as espécies de materialismo. Fazendo do sentimento religioso o centro da sua filosofia — ele ergueu sobre esta base, um pouco ampla demais para os seus recursos, todo um sistema de defeza dos valores pessoais contra o mecanicismo, em irrupção no seu século. "O espiríto pode mais do que a matéria... A persuasão e a fé são os soberanos deste mundo... A inteligência tem de reger a terra e há-de regê-la." Aparentemente são frases — lugares-comuns, mas no conjunto da obra de Carlyle tomam um sentido profundo e tocado da mais absoluta seriedade. E' neste domínio, sobretudo, que ele se mostra digno da raça em que o incluiu o seu biógrafo Victor Basch: a raça dos Emerson, dos Kierkegaard, dos Ibsen, dos Nietzsche.

Foi esta fé nos valores espirituais e morais que marcou a concepção e a criação dos "heróis" — a chave de todo o pensamento e de toda a obra de Carlyle. Aos

"homens de letras", aos que tão injustamente esqueceram o autor de ***Past and present***, vale a pena lembrar — e é quasi que só este o fim destas notas — que foi precisamente ele quem os levou à categoria de "herois", numa das suas famosas conferências. Todos os demais "heróis" carlyleanos — a divindade, o poeta, o profeta, o rei — já eram conhecidos na antiguidade. Mas o "homem de letras" (o escritor vivendo da sua "inspiração" e para a sua obra, como Carlyle classificou), este estava até então afastado ou à margem de uma tão transcendente categoria. Foi o criador do "culto dos heróis" quem teve a coragem de aí catalogar esse produto ainda meio duvidoso que era uma novidade no seu tempo.

Típicos heróis como homens de letras, Carlyle escolheu Johnson, Burns e — que surpresa inteligentíssima! — Jean Jacques Rousseau, para figurarem ao lado de Odin, Maomet, Dante, Shakespeare, Lutero, Cromwell, Napoleão.

Surpresa ainda maior será verificar que do "homem de letras", do "homem de letras feito herói", Carlyle não exige os mesmos atributos de ação e realização que era de esperar de sua concepção do "heroismo". E' nesta distinção que se revela toda a capacidade carlyleana de desdobrar os aspectos humanos, todo o seu poder de compreender e interpretar a infinita complexidade da nossa natureza. Porque a riqueza da espécie humana, que Carlyle, neste ponto, entendeu com tanta lucidez, está justamente no seu poder de ser sempre una e sempre diversa; de ser, em todos os homens, sempre a mesma, e de ser, ao mesmo tempo, em cada homem, differente.

O que se exige, portanto, deste "homem de letras feito herói", não é própriamente, a ação. O seu heroismo não é o da categoria dos profetas e dos reis; não é o dos reveladores de *fatos*, nem o dos criadores de *atos*. Mas nem por isso ele será menos importante, e é visivel, neste sentido, o entusiasmo de Carlyle: "Se o Herói (es-

creveu na sua conferência número cinco) é tomado na significação de "*sincero*", então eu digo que o herói como homem de letras preenche uma função que será sempre honrosa, e que se tornará, quando fôr melhor conhecida, a mais alta".

Tem, portanto, a literatura (que Carlyle chamava, com um ar de pompa, "o apocalipse da natureza",) o seu heroismo próprio, independente de qualquer outro. A virtude essencial do herói literário não é a ação, pois o verdadeiro grande homem de letras não é aquele que se presta para as gordas biografias; é o que se constitue uma impossibilidade para o biógrafo. A vida de um artista não é a vida em si mesma, mas a vida recriada pela arte. Tudo o que ele economizar em existência estará ganhando em experiência interior. Quanto mais ele se isolar, tanto maior será a sua concentração vital. O que parece perder em atos estará conquistando em inspiração e idéias.

Não se pense que o isolamento do artista, que a sua natural atitude de espectador, que a sua posição acima e fora dos fatos, seja uma fuga, uma rutura com a vida, uma covardia de egoismo e ceticismo. Não. E' preciso, quasi sempre estar acima da vida para sentí-la em toda a sua totalidade. Definir-se por um partido ou por um grupo não é viver, mas mutilar e dividir a vida. Para sentir humanamente será preciso viver em todos os aspectos da vida, mas sem se entregar a nenhum. O que pode, assim, parecer indiferença, será, sobretudo, um sentimente de amor. E' que a vida pode estar com um máximo de movimento e intensidade no interior de um homem que nunca realizou um "ato".

Um herói de Carlyle, Jean Jacques Rousseau, é bem um documento de primeira ordem, para demonstrar que o heroismo do homem de letras não está nos "fatos", mas nos pensamentos, nas idéias, na beleza artística. Que estes pensamentos, estas idéias, esta beleza artística venham a criar, como no caso de Rousseau, um mundo novo — isto

é outro problema. De qualquer forma ele confirma admiravelmente o que estamos escrevendo. E' uma demonstração de que a essência da vida não vem dela mesma, mas do pensamento e das idéias dos "heróis". Imaginai o desenvolvimento dialético deste estranho parádoxo: a época histórica mais rica de acontecimentos é uma criação da obra de Rousseau: do homem, por excelência, inativo, medroso, inutil. Mas nenhum parádoxo na verdade: é que Rousseau, um autêntico "herói" literário, carregava, à revelia da sua miseravel vida comum, as qualidades específicas da terminologia carlyleana: "verdade interior", "seriedade", "sinceridade".

O que se depreende de Carlyle, o que se depreende de quasi todos os exemplos, é que uma obra literária contem tanto mais vida e verdade quanto mais pobre e sem história é a existência do seu autor. Tanto mais intensa e profunda, nos temperamentos artísticos e literários, a vida interior, quanto mais indiferente ela se torna às solicitações vindas de fora, de todos os lados que dividem e enfraquecem, sob aparências contrárias e sedutoras, um potencial de vida. Este mesmo potencial de vida, que em outros homens se revela em *atos* e *fatos*, no herói literário, não: porque é na abstinência da vida em si mesma que a vida artística se exprime e se cristaliza. O heroismo do homem de letras é o de realizar o seu destino literário, indiferente ao poder, ao dinheiro, ao sucesso. Cruzar os braços e abrir os olhos diante da vida — este o "heroismo" do homem de letras.

Bem sei que será possivel apresentar exemplos em contrário, e lembro logo o de André Malraux, vivendo duplamente, realizando ele mesmo as suas idéias. Mas tambem será possivel sugerir o que esta obra de Malraux poderia acrescentar a si mesma em intensidade e profundidade — na hipótese de uma não-divisão do seu autor. De qualquer forma, o caso de Malraux, alguns exemplos como o de Malraux, serão lógicamente na proporção de

um para cem. Os cem serão sempre ou iguais ou aproximados do caso D'Annunzio.

Este nome ocorreu-me como que por acaso, mas é oportuníssimo neste momento. Ninguem como D'Annunzio parece, à primeira vista, mais grandioso, mais deslumbrante, mais heróico, digamos. "Heróico" foi mesmo o que ele mais desejou ser, o que ele aspirou mais doidamente — e é esta a legenda que os seus cultores reivindicam para a sua vida de homem de letras. Pois bem: na concepção carlyleana do "heroismo", D'Annunzio é o tipo mais acabado, e parecendo feito de propósito para representar o anti-verdadeiro, o anti-sério, o anti-herói. Ele é o lado oposto do "herói como homem de letras". Acho, aliás, que bastaria esta colocação do "heroismo" de Carlyle em face de D'Annunzio para tornar Carlyle extremamente simpático e agradavel.

II

Para estimar Carlyle será preciso realizar sôbre a sua obra uma operação que ele detestava e que nunca usou: a análise. Teremos que utilizar processos de divisão, de decomposição, de separação — os processos que Carlyle julgava umas repugnantes doenças do espírito. Impossivel aceitá-lo ou recusá-lo em bloco, como ele ambicionaria, com certeza, como ele fez com tantos homens e tantos assuntos. Visto, assim, em corpo inteiro, numa visão de conjunto, parece-nos monstruoso hoje, com o seu ódio à vida, com a sua apologia da Força, com o seu culto fascista de heróis, com o seu puritanismo moral, com a sua política de ditadores deshumanos, com o seu germanismo, e, tambem, com o seu estílo florestal e caótico. As contradições chocantes e imensas salvam, no entanto, esta obra. Raro é o tema em que Carlyle se

apresenta uniforme e coerente. O que é constante é a contradição: uma mesma idéia com duas faces opostas, um mesmo tema com dois aspectos diversos, uma mesma conclusão com dois lados diferentes. Ficamos perplexos no primeiro momento, mas uma maior intimidade com Carlyle nos ensina que se trata, no seu caso, de uma simples contradição aparente, aquela que reflete os disparates do mundo exterior. Porque, num sentido essencial, os seus contrastes se fundem em unidade. Da mesma maneira que no seu tempo fôra um "tory" para os liberais e um liberal para os "torys", tambem hoje ainda continua a se dividir para os homens de partido, mas entregando a cada um, apenas, uma parte de si mesmo. Inteiro ele só se reserva para os que o procuram com sentimentos puramente humanos, com sentimentos e idéias que visem uma humanidade total e não uma humanidade dividida.

Para esse entendimento sincero de uma obra tão complexa, teremos, no entanto, de utilizar um método contrário ao de Carlyle. Tomando por base a filosofia de Kant e, em geral, a filosofia alemã — a sua grande influência ao lado do individualismo protestante — Carlyle levanta, antes de tudo, e por um processo arbitrário, uma síntese. Nela se fecha com uma fé de místico germanista e tudo julga do alto desta torre que é fragilíssima, mas que lhe parecia inexpugnavel. Vê o mundo com os sentidos mas só se fortifica na intuição — intuição no sentido kantiano. Entrega-se, depois, à síntese apreendida instintivamente, com todo o seu corpo e toda a sua alma. A sua lógica é a lógica dos poetas e dos grandes-homens de ação: intuitiva e não-conciente. Um método oposto é o que devemos desenvolver no estudo de Carlyle: decompor, analíticamente, as suas idéias, os seus livros, a sua doutrina, para harmonizar depois, em síntese final, os fragmentos desta obra.

Emprego hoje este método para um dos detalhes da

obra de Carlyle: a aparente contradição entre a sua exaltação dos homens-fortes e o seu amor pelos homens do povo; entre o seu famoso culto dos heróis e o seu interesse pelo destino dos humildes. Parece-me, aliás, que este segundo aspecto — o amor de Carlyle pelos homens do povo e pelos humildes — é bem pouco conhecido ou ressaltado. Contudo estamos diante do seu aspecto mais real, mais profundo, mais pessoal. O outro é como uma aquisição de leituras e estudos. Ou antes: uma consequência das suas detestaveis influências de puritanismo e germanismo. Do puritanismo e do germanismo que dominam suas obras sobre Cromwell e Frederico II e quasi todos os estudos em que se situa como historiador e como profeta. Mas nos panfletos políticos, nos esquecidos panfletos políticos — *Cornham rhymes, Chartisme, Past and present, The nigger question, Letter day pamphlets* — encontramos o verdadeiro Carlyle que amava o povo, que defendia a liberdade e os direitos dos homens, que lutava por um regime de justiça social. Por isso esta obra de panfletário, na qual quasi não se fala, revela hoje um valor, uma significação e uma atualidade muito superiores às qualidades da sua outra obra, na qual se fala tanto, de historiador e de profeta. Seria de um partidário ou de um demagogo negar uma obra e afirmar a outra, mas noto que estou sustentando, apenas, a superioridade, no proprio Carlyle, de uma sobre a outra.

O próprio culto dos heróis não tem o sentido usual com que anda vulgarizado. O herói de Carlyle não é o homem-força, mas o homem-original. "O que caracteriza o homem-original — explica um dos seus grandes biógrafos — é que a órbita que ele descreverá não pode ser prevista, mesmo aproximadamente, e que as fases pelas quais passará não podem ser preditas, se bem que, por sua novidade e sua estranheza, provoquem mais do que as outras, as profecias". Quanto ao homem-força, Carlyle mesmo o explica, com pergunta e resposta: —

"O homem forte, o que elle é? O homem sábio; o homem dotado de qualidades de método, de conciência e de honra que são as bases da sabedoria". Como se vê, não é propriamente o homem-forte, o ditador ou o tirano, o chefe nazista, o que Carlyle estima. E' o homem sábió e original que se constitue herói. Quer seja um rei e guerreiro: Napoleão; quer seja um poeta: Dante. O que ele visa no "herói" é a identidade de dois elementos que sempre aparecem na sua concepção filosófica como inseparaveis: o valor moral (o carater) e a energia intelectual (a inteligência).

Falando através dos seus panfletos políticos e sociais, colocado em face dos fatos e dos atos da sua época, nestas páginas quentes e vivas, que ainda hoje se comunicam com um máximo de vibração — nelas é que Carlyle revela o mais verdadeiro de si mesmo. Combatendo pelos humildes, é a voz da infância e da adolescência que se afirma neste grande *debater*. Não só Carlyle viera de uma origem muito pobre, como, desde cedo, se votara à pobreza. Sustentou esta condição com um orgulho selvagem e uma vigilância dramática contra todas as solicitações. Recusou todos os empregos, chocou-se, muitas vezes, com os poderosos, enfrentou, toda a vida, uma existência mediocre. Vence e luta como um solitário, com um sentimento meio selvagem e purissimo de liberdade individual. Mesmo num momento de desespero escreve sem arrependimento no seu diário: "eu não posso ser ajudado".

A sua pena de escritor, sobretudo, ele a resguardou para um destino de absoluta liberdade e de perfeita dignidade. Vejo-o como se fosse um retrato da sua personalidade, neste quadro de Victor Basch: "Carlyle estava firmemente decidido a não colocar a sua pena ao serviço das suas necessidades individuais. Não escrevia senão quando tinha alguma coisa para dizer. A esta aspiração de verdade e beleza estava sempre pronto a sacrificar

tudo o resto, dinheiro, ambição temporal, satisfações de vaidade." Realmente sacrificou tudo aos seus ideais de beleza e de verdade. Sacrificou tudo, a felicidade inclusive de sua mulher, a admiravel Jane, cuja vida Carlyle mesmo reconhece, num movimento de remorso, que tinha se tornado uma "espécie de vida na morte ou antes um não-ser".

Colocado numa posição de luta e de afirmações, defendendo os valores espirituais, pessoais, cristãos do homem, contra o mecanicismo do século XIX e contra o ateismo dos enciclopedistas do século XVIII, Carlyle se afirma um humanista e um realista. O mecanicismo do seu século e a filosofia francesa do século anterior vão ser os seus dois grandes alvos de combate. Defende o espírito e a moral contra o enciclopedismo de Diderot e contra a leviandade de Voltaire. E' este combate excessivo e transbordante que leva Carlyle a uma aproximação cada vez maior com a Alemanha, na mesma medida em que se afasta da França. E' preciso notar esta circunstância para se compreender que não é exatamente a Alemanha que Carlyle ama: é a seriedade, a energia e a dignidade de alguns dos seus homens de letras, sobretudo Goethe. Do mesmo modo, na França, o que ele detesta é a leviandade, com as suas consequências, dos enciclopedistas do século XVIII.

Mas não são sómente os privilégios do espirito que Carlyle defende. Ele defende tambem o corpo humano, os seus direitos e as suas necessidades, contra o industrialismo do mundo moderno. Com a veemência e a linguagem de fogo dos profetas bíblicos, defende os humildes contra os desempregos, os baixos salários, a fome.

Descrente de reformas aparentes, de reformas exclusivamente políticas, Carlyle atravessa a camada superficial dos fenômenos, para pedir e exigir uma reforma social: "que as classes privilegiadas tomem consciência dos seus deveres diante dos humildes". Detestando a mentira, a simulação, a duplicidade, os golpes de mágica da pequena política militante, Carlyle reclama um "governo verdadei-

ro, exercido pelos sábios, pelos sinceros e pelos nobres". Conhecendo, pessoalmente, num convívio demorado, a miséria dos trabalhadores londrinos, Carlyle lembra aos patrões a necessidade de um tratamento mais humano e aos políticos o dever de realizar esta tarefa. Referindo-se aos pobres, exclama, no panfleto "Chartisme": "Estas almas querem dizer alguma coisa desde que foram criadas por Deus. Se os partidos sentissem isso profundamente e, sentindo-o, se entendessem para ouvir as súplicas dos desherdados, todos as lutas fraticidas teriam fim. Porque, em todo ser humano, vive a imagem obscura da justiça". Num outro ensaio sobre o Direito e a Força retoma este tema da justiça e desdobra-o em novas afirmações: "E' o sentimento da *injustiça* (o grifo é de Carlyle) que é insuportavel a todos os homens. O mais primitivo dos negros da África não pode ser tratado injustamente. Ninguem o pode suportar, ninguem o deve suportar".

Quero terminar estas notas com uma última citação de Carlyle, um novo documento do seu interesse apaixonado pelo destino dos pobres e dos humildes. E' uma citação de *Past and present*, e nela se verá que Carlyle foi um precursor do que de mais justo existe na legislação social do nosso século — um precursor da política de equilíbrio das classes sociais. Aquí como em tantos outros pontos, o pensamento de Carlyle se afasta do protestantismo de Calvino e de Lutero — do Lutero que tratava os camponeses de "cães danados" para servir os príncipes — e se encontra com a doutrina da Igreja Católica, com as idéias do Evangelho, das Epístolas de São Paulo e das encíclicas dos Papas. Eis este trecho de 1843: "Todo o mundo começa a compreender que é preciso que as relações entre patrões e operários sejam reguladas por leis, que é impossivel abandonar este domínio à anarquia, a oferta e a procura à razão dos salários. E' preciso que as intervenções do Estado se multipliquem, que sejam cria-

dos inspetores de minas, inspetores que procurem saber como é que uma família pode viver com sete *shillings* e seis *pences* por semana. E' necessário que o governo obrigue medidas de higiene, que a luz, o ar, as habitações decentes sejam asseguradas aos trabalhadores".

CAPÍTULO XXIII

MARITAIN, BELLOC E A CIVILIZAÇÃO (1)

TOMEI para mim, na parte mínima que me cabia, a carta que Jacques Maritain dirigiu, por intermédio dos *Diários Associados*, aos seus amigos da América Latina. E' uma carta que fala da guerra, da Europa, da civilização — de tudo aquilo que implica o proprio destino da nossa vida individual e coletiva. A originalidade do documento está toda numa nova afirmação de Maritain, numa nova visão da Europa, na sua certeza, agora profética, de que a civilização ocidental não está perdida, mas, ao contrário, salva. Não se trata de uma conjetura de otimista para efeito calmante dos homens aterrados. Trata-se de uma dedução realista e não-conformista. Falando da salvação da Europa, Maritain sabe que ela só se realizará pela dor, pelo sacrifício, pela tragédia. Por tudo que se pode resumir no estado "guerra" que ela está vivendo como a sua provação suprema e como um resgate dos erros que criou e desenvolveu.

É, assim, uma mensagem nova a que nos manda Jacques Maritain. Já não fazíamos outra coisa senão repetir a falência da Europa e dos valores espirituais, morais e técnicos que ela representa. A tese apriorística de Waldo Frank, no seu *Redescobrimento da América*, tinha se tornado um refrão. O proprio Maritain havia escrito *Le crépuscule de la civilization*, e Hilaire Belloc, embora menos categórico, havia lançado as dúvidas de *The crisis of our civilization*. O que todos achávamos, como certo,

(1) Certas modificações de acontecimentos da guerra não chegam a destruir o sentido doutrinario deste capitulo, que será explicado mais completamente (na parte que se refere à atitude e às idéias do autor) nos estudos que se seguem.

é que a civilização não resistiria à nova investida dos novos bárbaros; que não resistiria às consequências daquele encontro de bárbaros em Brest-Litowski.

Tanto no Maritain de *Le crépuscule de la civilization*, de *Humanisme intégral*, da *Lettre sur l'independence*, como no Belloc de *The servile state*, de *The crisis of our civilization* — já se pressentia, porem, uma esperança viva, um sinal ardente de não-desespero em busca de uma possibilidade de forma. Foi esta possibilidade de dar conteúdo firme à sua fé na salvação da Europa e do Ocidente que Maritain agora encontrou. Esta certeza nasceu do fato mesmo que pareceu catastrófico: a união da Rússia e da Alemanha, do totalitarismo marxista com o totalitarismo hitlerista.

"A união de dois corpos do mesmo diabo". E' que antes tudo parecia confuso e monstruoso nesse mundo moderno "onde o erro e a mentira se misturam estreitamente e se nutrem um do outro, verdades que mentem e mentiras que dizem a verdade", como afirmara em *Humanismo integral*. Aquele encontro de exércitos em Brest-Litowsky realizou, porem, um esclarecimento total e permitiu que o mundo moderno pudesse optar claramente entre as suas duas forças de construção e destruição: de um lado as democracias, de outro lado os totalitarismos. E' uma divisão tão natural quanto foi a aliança russo-alemã. Pois, como diz um personagem de *L'epée de feu*, de Daniel Rops, "os comunistas, hitleristas e fascistas só em aparência se combatem". Provêm todos de uma mesma fonte e têm um mesmo fim. O que neles aparecia como diferenças fundamentais eram, apenas, rápidas *nuances* de processos. Ambos, no que é essencial, se encontram: o absolutismo do Estado. Que a ficção deste Estado seja um homem, uma classe ou uma raça — pouco importa: o erro é o mesmo e idênticas serão as suas consequências.

Desta delimitação de campos é que parte Maritain para afirmar a salvação da Europa através do sacrifício,

como que apocalíptico, da presente guerra. Mas esta salvação será dos verdadeiros valores da civilização: a liberdade e a dignidade da pessoa humana, os princípios de paz e de justiça — e não dos seus erros: o capitalismo, a exploração industrial, o liberalismo. Pois foram os erros da civilização que geraram os seus próprios inimigos de morte. "Todo erro cria seu próprio inimigo" — já dissera o místico Kierkegaard.

Para que nos salvemos será preciso então que nos mutilemos naquele sentido do Evangelho. ("Se teu olho direito te fôr ocasião de pecado, arranca-o e lança-o de ti; porque melhor te é perecer um dos teus orgãos do que ser todo o teu corpo lançado ao inferno". — Matheus, V, 29). Não basta que a civilização vença os seus inimigos ostensivos para que se salve. E' necessário, sobretudo, que tenha a deliberação de se vencer a si mesma, isto é: aos seus inimigos internos. Que os princípios de vida dominem os princípios de morte.

Ora, é um fato histórico que a civilização ocidental foi formada, organizada e realizada pela Igreja. Constitue assim, no sentido histórico e social, uma Cristandade. Os seus princípios de vida são princípios cristãos e os de morte são princípios anti-cristãos. E como a saúde de um corpo resulta da fidelidade dos seus movimentos à sua própria natureza, podemos todos concluir, sem sectarismo, que sómente dentro da doutrina da Igreja encontraremos força, ânimo e conciência para vencer os nossos inimigos e os nossos erros. Estes, antes de tudo. Pois com o seu materialismo prático, com o seu sibaritismo, com o seu esquecimento da vida sobrenatural, com a prática do darwinismo na vida social — exploração dos mais pobres e dos mais fracos pelos mais ricos e mais poderosos — com todos os seus erros em sequência harmônica, diabólicamente harmônica, a nossa sociedade abriu um grande caminho para o comunismo e para o fascismo. Regimes que são, num monstruoso jogo contraditório, um suposto remédio para

êstes erros e, ao mesmo tempo, uma real expressão de todos eles.

O que é preciso, portanto, é uma volta às fontes puras e verdadeiras da vida. E' a instauração do cristianismo como uma realidade e não como uma religiosidade vazia, inexpressiva e supersticiosa. Ou como disse o Santo Padre Pio XI, na encíclica *Mit Brennender Sorges*: "Não crê em Deus quem se contenta, apenas, em usar a palavra *Deus* em seus discursos, mas sim quem une a esta palavra sagrada o verdadeiro e digno conceito da Divindade". Os que aboliram, práticamente, Deus das suas vidas e das suas conciências, foram substituí-lo por outros deuses capazes de lhes contentar, ao menos em parte, a natureza mística e religiosa que se encontra em todos os homens. No capitalismo, este deus é o Dinheiro, e Santo Tomaz já havia advertido que ao abandonarem a idéia de Deus os homens a substituiriam pela riqueza material. Nos totalitarismos o deus é o Estado, e os profetas antigos sempre advertiram que o esquecimento de Deus leva ao culto de Baal. Estamos, como se vê, cercados de deuses. Os cultos do dinheiro, da raça, do Estado são formas religiosas, com os seus símbolos, o seu ritual, as suas cerimônias.

Maritain, como Belloc, como todos os católicos (aproximei estes dois pelo prazer de ver unidos um francês e um inglês no momento em que a França e a Inglaterra realizam a famosa profecia de Joanna d'Arc), estão certos, portanto, de que salvar a civilização do Ocidente não significa conservá-la no seu estado atual. A Europa está em crise e, com ela, o mundo. A guerra será um meio de salvação — como um grande choque, como um processo operatório, como um recurso extremo. A crise, porem, tem raizes profundas, e nelas é que se deve realizar a transformação. Substituir o capitalismo pelos totalitarismos de classe ou de raça — isto seria um avanço em extensão, mas nunca uma transformação. Seria, apenas, percorrer mais alguns graus numa escala de quedas sucessivas e consequentes. O que se torna imprecindivel é a recom-

posição das verdades partidas e das harmonias mutiladas; é extinguir o erro inicial, o erro fundamental, o erro ontológico: a rutura entre a vida natural e a vida sobrenatural. Desse ponto é que partiram todos os desvios e todos os caminhos errados. Tem um valor secundário concluir se esta rutura nasceu da Reforma, ou de Descartes, ou de Montaigne, ou de Bacon, ou de Rousseau. O que é importante é que ela existe, que é um fenômeno do mundo moderno, que é uma raiz fecunda.

A volta à raiz verdadeira da civilização — o cristianismo — implica, portanto, uma verdadeira transformação, e tanto Maritain como Belloc invocam-na como a base da nova sociedade que sairá da guerra e do futuro extermínio dos totalitarismos. Ambos se completam num mesmo programa a realizar — o programa dos cristãos. Maritain se detem, sobretudo, no domínio filosófico e social; Belloc no domínio econômico. A volta ao tomismo pregada por Maritain significa o restabelecimento da unidade do pensamento, pois bem sabemos o cáos em que se afundaram as especulações filosóficas com Descartes e os filosofos post-cartesianos. Socialmente a reforma maritainiana visa uma nova idade, uma nova época, baseada, antes de mais nada, na paz, na justiça social, na caridade. Belloc completa este programa com a sua teoria distributista que é o cristianismo aplicado à economia, da mesma maneira que a idade nova de Maritain é o cristianismo aplicado à organização política e social. "Salvar as verdades "humanistas" desfiguradas por quatro séculos de humanismo antropocêntrico, no momento mesmo em que a cultura humanista se corrompe e estas verdades estão em perigo" — eis a tese de Maritain. "Restaurar a pequena propriedade e a consequente liberdade econômica como uma alternativa contra o comunismo" — eis a tese de Belloc.

Não nos iludamos, porem. No centro de toda essa reforma, no fim de todo esse programa, na base de toda essa transformação — não é a sociedade, é o homem, como pessoa e como ser, o que o cristianismo visa salvar. E

para que os homens se salvem, e, com eles, as sociedades nacionais, creio que toda a doutrina e todas as palavras da Igreja se resumem num só sentimento: um sentimento de amor. Tanto no capitalismo como no totalitarismo é o ódio que movimenta os homens nos seus impulsos de atração e repulsão. Substituir o ódio pelo amor — eis toda a transformação humana e social que o cristianismo pretende. Invoco, para justificar o que há de natural nesta transformação, o testemunho do mais perfeito dos filósofos não-católicos, o testemunho de Bergson, definindo as relações de "criação e amor": "Dans ces conditions, rien n'empêche le philosophe de pousser jusqu'au lui l'idée, que le mysticisme lui suggère, d'un univers qui ne serait que l'aspect visible et tangible de l'amour et du besoin d'aimer, avec toutes les conséquences qu'entraíne cette émotion créatrice"

Desgraçadamente muitos católicos não estão preparados para esta nova cruzada, pois tambem eles são homens da sua época. Em quantos católicos o sentimento de ódio, de divisão, de injustiça, é bem mais quente e mais duro do que nos nossos inimigos! Quando Bernanos exclama, repetidamente, que "a cólera dos imbecís enche o mundo", não tenhamos dúvida: muitos desses imbecís encolerizados estão se confessando e comungando dentro da Igreja. São eles que dificultam e retardam a missão do cristianismo. E' neles, ou contra eles, que a reforma dos homens, no mundo moderno, deve principiar.

O ódio, a violência, a ferocidade não podem constar da atividade de um homem que se integrou no cristianismo, doutrina de paz, de amor e de caridade. Depois seria curioso que quisessemos seguir o Cristo contra os seus ensinamentos e contra os exemplos mais belos que nos legou. Cristo impediu que Pedro utilizasse a espada contra os seus inimigos. Pedro arrancou, apenas, uma orelha. Será justo que agora, para defender o Cristo, queiram os cristãos cortar não só as orelhas mas as cabeças dos seus adversários?

Ao contrário, é a existência da pessoa humana — a sua liberdade, a sua vida, a sua dignidade — o que a Igreja está defendendo contra todos os absolutismos e todos os totalitarismos, contra todos os sistemas de ódio e de violência. E' um ponto em que a Igreja não pode fazer concessão de espécie nenhuma: foi o cristianismo quem criou a realidade da "pessoa humana", com a sua liberdade, com os seus direitos, com os seus deveres, com a sua dignidade. E só os que têm no sangue a passividade dos escravos é que são capazes de abdicar da liberdade, que é o "sinal" da pessoa humana.

Em torno desses "direitos", que a antiguidade não conheceu e que o cristianismo criou, é que se vai decidir o destino da luta interna em que se debate a civilização. Uma luta entre o cristianismo e o paganismo que tenta reviver. E nós, os cristãos, poderemos repetir os versos clássicos de Corneille:

> "Je rends grâces aux dieux de n'être pas romain,"
> Pour conserver encore quelque chose d'humain."

Para que ninguem seja mais "romano", no sentido dos versos de Corneille, é que a Igreja está em posição oposta à Revolução. Não é, apenas, a oposição de uma instituição qualquer contra regimes ou sistemas do mundo. Por trás da Igreja está a "pedra" que a sustenta; pedra de "vielle source", como diriam os franceses. Esta velha raiz tem vinte séculos, dentro do tempo, e a eternidade, fora do tempo.

CAPÍTULO XXIV

UMA VISÃO DE FRANÇA

QUERO falar de uma obra francesa que, publicada em 1939, nas vésperas da Grande Guerra, não chegou a ter, talvez por isso mesmo, toda a repercussão que merecia. É comtudo, um livro que revela, como nenhum outro, a França destes últimos anos. Ontem, ao ser publicado, era, apenas, profético; hoje, já é histórico. O que quer dizer que o seu autor viu e sentiu, antes da guerra, o destino da França dentro da guerra. E estou certo, pelo que este livro me revelou, que um conhecimento profundo e exato do drama da França não será possivel sem a sua leitura. Conhecimento que todos nós temos o dever de realizar. Os que amaram a cultura francesa, e ainda a amam, os que sentiram, nos livros franceses, a emoção de criar e a alegria de pensar, todos os que acompanharam a França como o centro de uma civilização, têm agora tambem o dever de acompanhá-la no seu infortúnio, de participar da sua desgraça e de procurar compreender a sua derrota. A sua derrota, digo mal; as circunstâncias que envolveram e ainda envolvem esta derrota.

Podemos encontrar as suas causas no livro a que estou me referindo: *Histoire de dix ans* (1927-1937), de Jean-Pierre Maxence. Como se vê, é a história dos dez últimos anos que antecederam a presente guerra: história política e literária, ao mesmo tempo. Paralelamente (o livro se divide em duas partes: "1927-1932 — Force et déclin de l'après guerre"; 1932-1937 — Une période révolutionnaire"), vamos acompanhando os destinos dos homens de Estado e dos homens de letras e, com eles, os da França. Otimista? Pessimista esta *Histoire?* Nem uma coisa, nem outra. Um livro de visão realista e lúci-

da; a visão de um jovem marcado pela independência e pela combatividade. O seu propósito foi tomar a medida destes dez anos — "qui furent nos dix premières années d'homme". Entre "uma experiência Poincaré e uma experiência Chautemps" levanta o *bilan* da França contemporânea, para concluir que "si tout n'est pas à refaire de rien, il faut aujourd'hui tout dépasser". Neste sentido procura uma posição e não um partido. Colocado diante dos dilemas conhecidos, tentado a escolher entre capitalismo e marxismo, entre tradição e revolução, entre fascismo e democracia — Jean-Pierre Maxence só se decide pela França, acima de todas as divisões e de todas as solicitações parciais.

* * *

A psicologia do suicídio afirma que em todo homem que se mata existe a vontade frustrada de matar a humanidade. O homem que, por si mesmo, se afasta do mundo, é aquele que tornou impossivel o seu entendimento com os outros homens; elimina-se a si mesmo porque não pode eliminar os seus companheiros. E' numa situação psicológica destas que pensamos ao refletir no que está fazendo o governo de Vichy. Tendo realizado um suicídio coletivo, está mostrando quanto é feroz o seu ódio aos outros homens. Esta ânsia de procurar vítimas e responsaveis tem causas psicológicas mais profundas do que parece. Ao entregar a França aos seus inimigos, o governo de Vichy sentiu que o seu destino era o suicídio. Encontra-se separado dos outros homens e tenta eliminá-los. E' o que explica que esteja a procurar, alucinadamente, autores individuais para erros gerais, que encontraram, aliás, a sua última expressão no gesto demissionário do antigo vencedor de Verdun.

Dentro deste estado psicológico, o governo de Vichy tem situado em três pontos a derrota da França: 1.º) o regime republicano e parlamentar; 2.º) o exercício da li-

berdade política e econômica; 3.º) a incapacidade dos últimos governos, os de Léon Blum, Daladier e Reynaud.

A leitura da *Histoire* de Jean-Pierre Maxence dá-nos a possibilidade de levantar, de maneira indireta, colocações diferentes e que assim podemos resumir: 1.º) os homens do regime republicano e parlamentar, e não o regime em si mesmo, não obstante a crítica implacavel que Maxence sustenta contra o liberalismo e o capitalismo; 2.º) a desvirtuação do uso da liberdade, e não a liberdade em si mesma; 3.º) a responsabilidade de Léon Blum, Daladier e Reynaud, mas não só dêstes; a responsabilidade, aliás, sendo muito maior em um Laval do que em um Daladier.

E' facil verificar como a interpretação menos exata é a dos homens de Vichy. 1.º) Ninguem saberia dizer como um regime — que é, em si mesmo, "abstrato" e "nominal" — possa corromper homens. Isto seria admitir que uma coisa inerte é mais forte do que uma coisa viva; que o artifício é que é responsavel pela obra do artífice; que a criação antecede o criador. Seria admitir, portanto, uma série estupidamente lógica de absurdos. O que se sabe é que um regime não pode ser, em si mesmo, bom nem mau; o seu conteúdo e o seu destino se formam dos homens que o animam e o representam. Toda grandeza ou toda degradação de regimes são uma grandeza e uma degradação de homens. Basta lembrar, como o exemplo mais oportuno, que o regime parlamentar francês, instituido na década de 1870, pretendeu ser uma imitação das instituições inglesas. Que na França tenha gerado Laval e Bonnet e que na Inglaterra tenha gerado, na mesma época, Churchill e o heroismo coletivo — estas duas consequências, tão diversas, serão obras do regime ou dos homens? 2.º) A corrução dos homens implicou, por sua vez, a corrução do uso da liberdade. Creio que só em épocas como a nossa, muito infelizes e muito rebaixadas, existem "tiranos" capazes de perseguir a liberdade e de julgá-la um mal. Que os dirigentes de hoje da França assim o façam, como um eco de Mussolini e de Hitler, esta

atitude só faz aumentar a penosa impressão de que as possibilidades de defesa da pessoa humana e dos valores culturais estão ficando cada vez mais reduzidas e mais dificeis. Aliás, o que se procura fazer na França, para eliminar a liberdade, é a identificação do seu exercício com tudo o que era a sua própria negação; o exercício da liberdade com o que já era a sua degradação, isto é: aquele seu ponto-final que se limita pelo avesso com a escravidão nazista. Pois não é só através de um homem ou de um regime que um povo perde a sua liberdade. Ele a perde tambem, por si mesmo, num momento de abdicação, quando, já tendo degradado a liberdade, não sabe mais o que fazer dela. Neste sentido, Jean-Richard Bloch escrevia proféticamente, na revista *Europa*, há alguns anos: "La liberté est devenue pour les Français un luxe dont ils ne savent que faire". 3.º) Nem mesmo em regimes nazistas, como o italiano, o alemão ou o russo — sabemos hoje que esquerda e direita, nas formas que tomaram no mundo moderno, valem a mesma coisa e têm o mesmo fim — o destino coletivo pode ser de responsabilidade de um homem ou de um governo. O povo alemão determina Hitler muito mais do que Hitler o determina; Hitler é uma expressão representativa e não autônoma. Se esta constatação é psicológicamente exata nestes regimes de violência, ainda muito mais o é nos regimes republicanos ou parlamentares. Acresce que os mais acusados, no caso da França, são os menos pessoalmente culpados: Daladier, Reynaud, Mandel. São precisamente os que se apresentaram um pouco acima da decadência geral. E a propósito do próprio Léon Blum, como acreditar que em um só ano de governo pudesse ter modificado todo o estado de uma sociedade? Sobretudo, quando se sabe que a característica da experiência Blum foi exatamente a não-acção. Quer dizer: a experiência Blum nem fez avançar nem fez recuar a França. Representou um intervalo vazio; um hiato.

* * *

Histoire de dix ans permite uma visão mais completa, menos interessada e mais real da França contemporânea. Ela revela que a decadência era geral e tudo envolvia: homens, sociedade, Estado, cultura. E bem o sentimos ao acompanhar o itinerário de Jean-Pierre Maxence; o itinerário de toda uma geração que fala e se apresenta pela sua voz.

Quando em 1927, com vinte anos, esta geração de Maxence ingressou na vida, a França ainda se encontrava sob a aparente felicidade da sua vitória contra a Alemanha. Maxence lembra comovido este primeiro momento: "Si l'expression "douceur de vivre" a pu garder un sens après 1914, elle l'a trouvé en 1927, si l'on veut bien, à la douceur, ajouter la fièvre et l'appétit. Politique apparenment calme, littérature en feu permanente. Années qu'on croit n'avoir que rêvées. M. Briand commençait à être la coqueluche des marquises, M. Chéron parlait des milliards d'or déposés par l'E'tat dans les coffres de la Banque de France comme un maquignon parle de son magot et l'Allemagne votait socialiste quand nous votions "Union Nationale"."

Eis o que era o 1927 francês. E' tambem em 1927 que Poincaré governa como um ídolo. Nunca uma época medíocre encontrou um representante mais expressivo. Este advogado de formulas feitas, este burguês vazio e solerte, esta "âme sans feu", o Poincaré da última fase, correspondia, contudo, a um estado de espírito que nada pedia além de uma paz a qualquer preço. Como Clemenceau parecia, então, um ser estranho, uma figura do passado, como parecia um estrangeiro para os próprios franceses! Mas que importava, para muitos, esta constatação, quando lá fora o pacto de renúncia à guerra era assignado por delegados de 500 milhões de homens?

O Poincaré da última fase teve porem uma virtude: a de revelar às novas gerações quanto era hipócrita e

falsa aquela situação de aparente prosperidade e de paz superficial. Os homens mais jovens começaram a perceber que os homens mais velhos estavam destruindo o regime com o conflito entre as suas palavras e os seus atos, entre o pensamento e a ação.

Restavam, no entanto, a literatura e as artes como um lugar de pureza e de verdade. Literáriamente, é 1927 um ano muito brilhante e muito cheio. Os jovens encontram em plena glória os mestres vindos de 1900 — Gide, Claudel, Valéry, Maurras — e as sombras dos mestres recentemente mortos pela guerra ou pela doença: Péguy, Fournier, Lafon, Proust, Barrès, Revière. Dois grupos animam a vida literária: o da *Nouvelle Revue Française* e o *Roseau d'Or*. E' o grupo de *Roseau d'Or* que revela Bernanos e publica *Adrienne Mesurat* de Julien Green; é na *Nouvelle Revue Française* que Malraux publica *Les conquérants*. Extingue-se o "supra-realismo", mas os rapazes continuam a fundar revistas e jornais efêmeros, com a duração e a instabilidade dos seus projetos e dos seus sonhos. Por toda parte, um grande ruido de mocidade, de inovações, de processos literários, de revisões estéticas. Um grande tumulto de palavras e de sons como que abafando as idéias e os fatos. No entanto, é neste momento mesmo que Jean-Pierre Maxence começa a desconfiar de que havia em tudo aquilo qualquer coisa de artificial e de falso. Contudo a vida ainda não parecia dificil para os *cadets* de vinte anos, que não traziam muitas exigências. Os que as traziam, estes iam tomando uma posição de defesa. ("Dans tout ce bruit, nous cherchions un peu de silence. Dans cette confusion, un peu de clarté").

1929 e 1930 já são dois anos de artifício. Dois anos em que a França tenta se salvar por medidas incompletas e vacilantes. Sob a aparência de esplendor, o capitalismo se contorce em crise. Poincaré agoniza e Briand torna-se o novo ídolo. E' com este utopista — e com "les hommes malades de la paix", da expressão de Suarez — que a

França começa a se entregar, na política exterior, aos seus inimigos. Briand sorrí, e entrega. Cada sorriso, uma abdicação de território, de grandeza, de poder. E' o início dos despojamentos em favor do sonho dos "Estados-Unidos da Europa". Tão falso, aliás, este sonho de Briand, quanto o de Hitler. Um, tentando se erguer através de um mito; o outro, através da violência. Nenhum dos dois sobre a realidade ou uma verdadeira paz.

Do período de hipócrita prosperidade e de falsa facilidade, nasce a época revolucionária que se abre em 1932 e vai até 1937, com o fim da experiência Blum. Uma época que atingiria, nas palavras de Chesterton, "a perfeição da desordem". 1931-1934 é, realmente, o período dos tumultos. Primeiro, o das "direitas", que vai dia a dia ganhando terreno até explodir no "6 de fevereiro". Eis como Jean-Pierre Maxence apresenta e explica este dia histórico: "Vingt mois de manifestations de révoltes latents, de mécontentement, de chômage et d'impôts croissants, vingt mois d'instabilité ministérielle, Hitler trionphant en Allemangne, toutes les conférences internationales en échec, la Petite Entente entramée, la Pologne loignée de la France par le Pacte á Quatre, le marasme total des échanges, les scandales se succédant: voilà les causes du 6 fèvrier".

Depois do fracasso das direitas neste "6 de fevereiro" (1934), a experiência das esquerdas com o *Front Populaire* sintetizado em Léon Blum. Vê-se que Jean-Pierre Maxence, embora detestando este chefe socialista, não pretende fazer dele o centro responsavel de todos os acontecimentos. Da sua análise o que ressalta é que o governo Blum foi uma continuação lógica de qualquer outro dos governos anteriores. Blum não esteve à altura nem do ódio dos seus inimigos que esperavam que ele arruinasse a França, nem dos entusiasmos e das esperanças com que os seus amigos esparavam que ele a salvasse. O estudo da figura de Léon Blum. ("M. Léon Blum

n'est pas un théoricien, il n'est pas non plus un politique. On le trouve toujours à michemin. Il serait vain de l'accuser de ce qui est sa nature même. Il n'est ni un esprit, ni volonté... mais un esprit qui vit sur ses nerfs, une volonté que ne soutiennent que des impulsions"), é uma das páginas mais vivas e mais agudas da *Histoire* de Maxence. Mas não só a figura de Léon Blum; todas as principais figuras parlamentares e ministeriais da França se encontram estudadas, ao vivo, com o traço definidor e o julgamento justo. Como jornalista parlamentar, em 1933, Maxence observou-as todas e conheceu-as muito bem: Daladier, Flandin, Laval, Sarraut, Chautemps. Impossivel resumir estes "retratos" tão fiéis, mas vou transcrever pequenos trechos de cada um deles para transmitir ao menos uma idéia da exatidão do depoimento de Maxence. Sobre Sarraut: "Sarraut appartient à l'especie des gâteux érotiques. Je me souviens de son discours comme Présidente du Conseil, en 1933, un soir d'octobre. De la politique?... Non pas. Une suite d'allusions obscènes débitées d'une voix feutrée, que l'âge et le vice etouffaient". Sobre Chautemps: "Le ténébreux tient du marchand de biens et de l'avocat d'affaires louches. Son poste préféré c'est l'Intérieur, parçe qu'on y est plus près de la police, et que Chautemps nage comme aucun dans les méandres policiers. Il est poli, cauteleux, perfide. Il sait manœuvrer une assemblée, toujours souriant sous les coups. Concilier: telle est sa maxime". Sobre Flandin: "En âge de partir pendant la guerre, il reste embusqué au Parlement ou il vient d'être élu sous l'égide paternelle. Pour un Flandin, affairs et politique se tiennent. Il est légaliste en politique parce que capitaliste en affaires. Parce que Flandin tremble devant l'argent, l'argent le fait tremble". Enfim, sobre Laval: "D'origine modeste, petit boursier de province qui a su réussir à Paris, buvergnat économe, ambitieux et populaire tout ensemble, il saisit l'ocasion au vol,

compose toujours avec l'événement, adapte son attitude aux exigences de la minute". E mais adiante este trecho que parece escrito hoje: "La France était en periode révolutionnaire et cet ambitieux (Laval) ne le sut point voir. Alors qu'il eût fallu de l'audace, il ne manifeste que de l'astuce. Alors qu'il eût fallu des appuis solides dans la rue, il ménagea le Parlement sans trop se soucier de la rue. Alors qu'il eût fallu choisir et tenir, il élude et il flotta". De todos, é Daladier aquele que se revela o mais puro e o mais limpo, embora hesitante: "Edourd Daladier, lui, est plus humain. Deux épisodes de sa vie le définissent: petit professeur de province, capitaine au front pendant la guerre. Il est resté l'homme de la patrie. Il a de la terre française à ses souliers. Si, comme député, embrigadé para son parti, il a émis des votes préjudicables à la defese nationale, au pouvoir il a essayé — en politique extérieure du moins — de n'agir que par rapport à l'intérét français".

* *

"Reste la France..." — conclue Maxence na última página do seu livro profético. Mas restará a França? Permanecerá como nação, como Estado? Ou vai ter o destino de um estado antigo que encerra o seu ciclo de cultura e passa a ser mais um "passado" do que um "presente? Voltará a existir a França? Ou sómente continuará a existir a cultura francesa? Eis o grande mistério do mundo moderno. Pelo que representa hoje, nenhuma conclusão para o futuro poderá ser lançada. Dizendo bem, a França hoje não é nada. Apenas, em Vichy, algumas sombras se iludem julgando que dirigem o governam. Mas dirigem e governam o que?

Aqueles que amam a França preferem julgar que ela só existiu até ao dia do seu armistício. Mais tarde, se

ela reviver, os seus dias de hoje terão sido um simples intervalo. Do contrário, com a continuação de Vichy estará morta para nós. Amaremos mais a sua lembrança de morta do que estes restos de vida que o oxigênio nazista está sustentando para tornar mais infeliz a agonia final. Neste caso a *Histoire de dix ans,* de Jean-Pierre Maxence, ficará como o último documento da antiga França, de uma França doente, mas ainda viva.

CAPÍTULO XXV

DEPOIMENTOS SOBRE A FRANÇA

CHEGAM de uma casa editora de Nova York os primeiros livros sobre a derrota da França. Não são ainda livros definitivos, mas depoimentos pessoais, sendo que um deles de extraordinária importância. Prenunciam e precedem a literatura de guerra que surgirá mais tarde, quando a Inglaterra vencer; quando esta vitória permitir que os homens exprimam o seu pensamento e as suas sensações em fórmulas absolutamente livres. O que hoje, como se sabe, não é mais possivel em quase toda a Europa continental dominada pelo nazismo. O que não é mais possivel, portanto, na França. O que podem fazer os escritores franceses — e os melhores deles estão fazendo com perfeita dignidade — é sustentar uma atitude de silencio e uma posição de não-conformismo diante dos projetos de uma "literatura dirigida". Ainda recentemente, uma agência telegráfica conseguiu passar para o exterior um inquérito com alguns dos mais importantes escritores franceses: André Gide, Paul Claudel, Edmond Jaloux, etc. Todos foram unânimes em exprimir a sua repulsa contra qualquer tentativa de "literatura dirigida", contra qualquer propósito de importar na França a falsificação literária dos totalitarismos alemão, russo, italiano e espanhol. Mais do que qualquer outro, o escritor francês — é o que o inquérito telegráfico, publicado neste jornal, permite esperar — saberá mostrar que para o artista só dois caminhos são possiveis: a liberdade criadora ou o silêncio.

Os que sairam da França para a América não estão obrigados ao silêncio, porque ainda permanece vivo em nosso continente o direito de pensar e de dizer o próprio

pensamento. Este direito é que está permitindo que se imprimam em Nova York, e se traduzam e circulem por toda a América, os depoimentos com que escritores franceses pretendem contribuir para uma visão mais exata dos acontecimentos. Olhando-os, penso um pouco nos livros que se sucederam à guerra de 1914. Todos eles revelavam um horror tão profundo da guerra e receberam um apoio tão decidido e tão espontâneo da humanidade — que chegaram a constituir um índice de que uma nova luta não se renovaria dentro de muitos anos. Não eram só livros descrevendo a guerra, mas era a própria realidade da guerra que os artistas — através do romance, da poesia, do teatro e do cinema — colocavam diante de nós, num movimento generoso e desinteressado de contra propaganda. Mas não tardou muito que os gritos de Hitler impressionassem mais do que os romances de Remarque; que a teatralidade de Mussolini empolgasse mais do que certas páginas muito sutís e muito profundas de Pirandello. Sem que tenhamos nenhuma sensação de vergonha ou de constrangimento, devemos recolher esta constatação como uma ostensiva derrota dos escritores e artistas, no mundo moderno. Podemos dizer que uns e outros, de 1918 a 1939, fizeram da causa da paz a sua própria causa. E que o resultado foi uma espetacular derrota. O que é preciso mesmo, neste momento, é reivindicar e sustentar este partido da derrota, porque há certas vitórias que degradam e aniquilam, o que é muito importante para todos aqueles que vão ser julgados no futuro.

Tanto Jacques Maritain (*A travers le désastre*, Nova York, 1941) como Jules Romains (*Sept mystères du destin de l'Europe*, Nova York, 1940) pertencem ao grande partido derrotado da paz. Mas pertencem tambem ao partido dos revoltados contra os que não souberam lutar para defender a paz: os conservadores e burgueses demasiadamente satisfeitos, os políticos incompetentes e

medrosos, os militares tímidos e vacilantes. Daí o interesse e a significação dos seus dois livros, que devem ser lidos menos como uma lição do que como uma advertência. Na verdade, os acontecimentos contemporâneos são tão imprevistos e tão singulares que será inutil alguem querer se orientar dentro deles, tomando como exemplos os que se verificaram anteriormente. Na França, precisamente, o erro mais consideravel foi este propósito de repetir em todos os planos — o diplomático, o político, o militar — o que se passara em 1914-1918. Enquanto Hitler se empenhava em não repetir Guilherme II, Gamelin, na Bélgica, fazia um novo Charleroi. Por isso é que as paginas de Jacques Maritain e Jules Romains servirão, sobretudo, como uma advertência. E' neste sentido exatamente — e não pelo prazer de acusar e condenar — que expõem os erros dos seus governos e dos seus chefes. Já o mesmo não se poderá dizer do livro de André Maurois (*Tragédie en France*), que nada acrescenta ao que todos nós já sabíamos através das notícias telegráficas. Maurois apresenta-se, nesta obra, com aquela enorme superficialidade que se constituiu o seu tom habitual, sobretudo nos últimos livros. O que ele chama a "tragédia" do seu país não o transformou e nunca a sentiríamos nas suas páginas. Ao contrário, encontramos aquí o mesmo homem amavel e leve que deseja agradar a todos; o mesmo autor que fabrica volumes como uma continuação da sua anterior atividade industrial. Um Stefan Zweig mais inteligente e menos leviano. Para Maurois, a causa da derrota da França é uma só: a falta de material de guerra. E' certo que às vezes parece dizer o contrário, mas logo — pelo seu processo de não acusar ninguem — conclue que os homens eram admiraveis e apenas nada poderiam contra as máquinas. O que é uma afirmação de materialismo contra a qual nem será preciso lembrar que a história da civilização é a própria história da vitória do homem sobre a matéria. Mas nas

suas reflexões de um patético duvidoso sobre a batalha de Oran, é que sentimos a inutilidade do depoimento de Maurois. Longe de fixar a questão na sua verdadeira realidade — isto é: uma tentativa de maior segurança para a esquadra francesa e o seu império colonial — Maurois fala sobre o episódio de Oran como de uma batalha entre a França e a Inglaterra, para afirmar, ao mesmo tempo, o seu amor aos dois países. Mas será que a França não estava em Oran combatendo sob a bandeira de Charles de Gaulle? Fechando este *Tragedie en France*, só nos fica na memória uma página realmente inesquecivel: aquela em que Maurois confessa este conselho muito sábio que lhe dera Winston Churchill: o de não mais escrever romances e biografias...

Em Jules Romains, ao contrário, a sua coragem de afirmar, a capacidade de se indignar e tomar atitudes, a linguagem viril e energica tornam o seu livro um depoimento respeitavel. E' certo que um depoimento comprometido pelo excesso de importância que se atribue a si mesmo. Jules Romains fizera depois de 1918 o propósito de se dedicar à causa da paz. Toda a sua obra e todas as suas atividades documentam este *serment* que levantara como centro da sua vida. O "unanimista" do princípio do século torna-se o romancista de *Les hommes de bonne volonté*. Aproxima-se, com este fim, de políticos, de militares, de todos aqueles que exerciam ou podiam vir a exercer uma influência. Ninguem irá agora acusar Jules Romains porque tudo perdeu na luta pela paz, em que se empenhou; o que se lamentará é que não tenha sustentado esta luta com os instrumentos e os meios exclusivos do seu ofício de escritor; que tenha levado o seu ideal para um plano que não era do seu temperamento: o da ação direta e pratica. Mas porque houvesse sido incumbido de algumas missões diplomáticas e políticas, porque estivesse na intimidade de alguns políticos, Jules Romains tomou-se da ilusão — o que ainda, agora,

o seu livro revela — de que era uma espécie de figura central nos acontecimentos europeus; de que ia resolver ou esteve prestes a resolver o problema da guerra ou da paz (v. o capítulo "*Le mystère Leopold III*"). O que se conclue, porém, de todas estas paginas, é que Jules Romains foi rigorosamente um *dupe;* um logrado e um mistificado por toda a gente: pelos políticos franceses, pelo rei da Bélgica, pelo socialista Henri de Man e pelo nazista Otto Abetz (Romains julgava-os dois companheiros do seu grupo de "homens de boa-vontade"...), por Ribbentrop. Enganado na sua ação, Jules Romains não o foi, porem — o que é muito frequente na "família dos sonhadores" — em seu pensamento. Todas as vezes que não fala de si mesmo, e sim dos outros, Jules Romains mostra-se de uma agudeza e de um poder de compreensão verdadeiramente notaveis. Na verdade, são de uma absoluta lucidez os argumentos com que expõe, analisa e resolve "os mistérios do destino da Europa": o mistério Daladier (a indecisão nos momentos decisivos e a inaptidão para representar um grande papel); o mistério Gamelin (o conhecimento intelectual em conflito com a incapacidade na ação); o mistério inglês (lentidão, medo do comunismo, excessiva confiança nos seus novecentos anos de vitórias); o mistério nazista (o fanatismo e a absoluta inversão dos valores espirituais da vida); o mistério Ribbentrop (o cinismo e a rigorosa ausência de escrúpulos); o mistério Leopoldo III (o medo de um geral desmoronamento monárquico, aliado a certas ligações — de família, com a Itália, de formação cultural, com a Alemanha); o mistério da salvação do fascismo (Laval e os conservadores ingleses).

Este último capítulo, sobretudo, é magistral. Jules Romains rememora a questão da Etiópia, para mostrar que foi em fins de 1935 que se decidiu o destino do fascismo; e que, por extensão, se decidiu a guerra de 1939. Houve mesmo um momento em que Yvon Delbos anun-

ciou aos seus amigos que dentro de quinze dias a aventura fascista, na Itália, estaria terminada; e dias depois, como consequência moral e política, seria derrubado o nazismo alemão, muito longe ainda do poderio com que se apresentaria para a guerra, quatro anos mais tarde. No dia 10 de outubro, em Genebra, 42 nações condenavam a agressão da Itália contra a Abissínia e afirmavam a sua determinação de aplicar as sanções, de acordo com o código da Sociedade das Nações. A Inglaterra oferecera, secretamente, a sua esquadra, para que, apoiada nas bases navaes inglesas e francesas, um bloqueio rigoroso garantisse a eficiência das sanções. E, logo de início, os resultados foram tão positivos que o desmoronamento do fascismo ficou sendo esperado para qualquer momento. O embaixador do Japão, em Roma, Yotaro Sugimura, quando indagado, dois anos depois, sobre se realmente, em dezembro de 1935, Mussolini se julgava perdido, respondeu: — "Sim. Não é uma hipótese. E' uma certeza. Nestes dias, vi várias vezes Mussolini, com quem estava em muito boas relações. Posso afirmar que se julgava perdido. Ele tinha constantemente, sobre sua mesa, à altura da mão, um revolver carregado, que me mostrou. Estava prestes a se matar de um momento para outro". (pág. 318). De repente, porém, o ambiente se transforma; as sanções se relaxam, Mussolini volta a gritar perante a Europa, prossegue a conquista da Abissínia, desmoraliza-se a Sociedade das Nações.

Mas, pergunta-se, quem salvou o fascismo em 1935? A mesma figura que hoje representa o nazismo dentro da França: Pierre Laval. Ele que, numa viagem a Roma, "prometera" a Abissínia a Mussolini, completou a sua obra, manobrando junto aos conservadores ingleses (Churchill estava na oposição e foram inuteis todos os esforços contrários de Eden), no sentido de relaxar as sanções. Os conservadores ingleses colaboram com Laval na salvação da Itália, certos de que só o fascismo e o

nazismo (estupidez que aparecia repetida em toda parte) seriam capazes de defender o ocidente contra o comunismo... Eis porque não há exagero nenhum nesta conclusão de Jules Romains: "En sauvant scienmment le fascisme, il [Pierre Laval] est, hélas! plus que personne en France, l'auteur de la catastrophe de 39-40 et du désastre de la patrie" Menos concientemente do que Laval, outros políticos franceses ou ingleses favoreciam, com a sua displicência ou a sua hesitação, os totalitarismos. O caso da Abissínia se repetiu na Espanha, onde novamente os chefes democráticos da ocasião não souberam ver de que lado estava o destino dos seus paises e do mundo. O certo é que nenhuma das democracias européias tinha, naquele momento, um grande *leader*, como Clemenceau fôra em 1914, ou um chefe militar como Foch. Hoje, a Inglaterra tem um *leader*, em Churchill. A França ainda procura o seu desesperadamente, constituindo esta ausência um problema fundamental para o seu destino, como salientou o sr. Costa Rego, num dos vários artigos com que vem interpretando, num máximo de lucidez e agudeza, a situação européia. Aquele que pretendeu ser este *leader*, ou inspirá-lo, a França não o soube compreender. Por enquanto, Charles de Gaulle — que Paul Reynaud foi o único a compreender, no governo, quando tudo já estava perdido — é, apenas, o chefe de um pequeno grupo de franceses livres. No entanto, a simples aceitação das idéias de De Gaulle sobre o Exército francês teria permitido à França uma renovação militar; teria permitido que não esperasse o inimigo em condições tão humilhantes de inferioridade. Mas dentro do Exército francês, é que o livro de De Gaulle encontrou uma oposição tenaz e invencivel.

Será inutil, no entanto, falar, isoladamente, de uma ou outra causa da derrota da França. Há uma complexidade de causas — morais, políticas, militares — que não são passiveis de dissociação, tais as suas ligações e

cruzamentos, tal a unidade em que se fundiram numa mesma ocasião e para um mesmo fim. Este é precisamente o ponto de vista de Jacques Maritain em *A travers le désastre.* O filósofo de *Humanisme intégral* examina as que lhe parecem fundamentais e constantemente as suas conclusões coincidem com as de Jules Romains. Apenas, as páginas de Maritain se colocam num plano mais alto, o seu depoimento importa uma maior gravidade, as suas palavras se revestem de uma autoridade universalmente respeitada. Assim, como homem, como francês e como católico — Jacques Maritain escreveu *A travers le désastre* para explicar ao mundo a derrota do seu paiz ("A vrai dire nous ne mesurons pas encore l'étendue de notre malheur") e as ameaças que pesam sobre todos os homens, todos os franceses e todos os católicos. Sem deixar de ser política, econômica, ideológica, esta guerra é mais do que tudo isto, segundo Maritain: é uma guerra de civilização. Nela, é mais do que o destino da humanidade que está em jogo: é o destino de cada homem, em si mesmo. Para bem compreender o seu livro, será preciso, antes, compreender este carater da guerra. Em outra ocasião falarei mais longamente da significação do extraordinário depoimento de Jacques Maritain. Agora quero, apenas, recomendá-lo como um livro absolutamente necessário para que todos sintam e percebam o seu papel nesta guerra de civilização.

Ao lado da sua indignação contra o totalitarismo, do seu amor à França, da sua exaltação de vencido contra os vencedores, há um sentimento dominante neste livro de Jacques Maritain que pode ser destacado: a sua fidelidade à democracia, como regime político e como instituição social. Na derrota da França não vê um fracasso da democracia, mas a falta de fé e de confiança com que os democráticos se colocaram dentro do seu regime. O grande e trágico mal-entendido dos democráticos é que estão constantemente a reclamar do seu regime que apre-

sente as mesmas características e realize as mesmas ações dos Estados totalitários. Muita gente se mostra sempre disposta a dar razão ao vencedor pelas razões exclusivas da sua vitória. Tornou-se hábito rir da democracia, acreditar na sua fraqueza, desdenhar das suas possibilidades. A França está hoje pagando muito caro este luxo de crítica, com que fazia o jogo dos seus inimigos. A "esquerda" fazia o jogo de Moscou; a "direita" o jogo de Roma e Berlim. Todos se entenderam no fim. Entre os dois extremos, os democráticos desconfiavam das suas forças e das forças do seu regime. Na França, foi esta mentalidade que gerou o armistício de junho de 1940. Jacques Maritain dedica a esta mentalidade e ao armistício algumas das páginas mais perfeitas do seu livro, nas quais faz a defesa da III Republica contra os homens de Vichy. Examina longamente o armistício, em todas as suas causas e consequências, dando-lhe a interpretação mais exata e o julgamento mais justo que se poderiam imaginar. Uma interpretação que não honra os seus negociadores e um julgamento que é uma condenação formal e definitiva. E várias destas páginas — sobretudo as que analisam os atos governamentais dos homens de Vichy — se dirigem, de maneira especial, aos católicos, os que estão mais obrigados a defender a liberdade e a dignidade da pessoa humana. E' possivel, aliás, que hoje o venerando e ilustre marechal Pétain tenha já compreendido quanto se enganou no seu pedido de armistício. Tenha compreendido o equívoco que Maritain, um amigo de Pétain, resumiu neste trecho de fogo: "Tout peut se résumér en ceci que le maréchal Pétain a cru qu'il pouvait parler à Hitler de *soldat à soldat.* J'imagine qu'a ce mot le Fuehrer a du se regarder les mains, et sentir une fraîcheur inattendue passer sur sa conscience."

CAPÍTULO XXVI

DE JEAN BAROIS AOS ENFANTS GÂTÉS

I

UMA afirmação de Jacques Maritain em *A travers le désastre* que parece absolutamente certa é a da falência moral da burguesia francesa como classe socialmente dominante. Não importa que na França de hoje — na França de Vichy ou de Pierre Laval ou de Charles Maurras — a burguesia — no que ela contem de mais degradante — mostre-se triunfante e vitoriosa, numa atmosfera de sub-violência que muito se choca com o seu velho espírito de transigência e covardia. Esta contradição representa, em si mesma, um documento do que há de aparente e de ilusório neste momentâneo domínio da burguesia. Tendo-se afirmado por um movimento de esquerda, a revolução francesa, a burguesia fez, em cento e cinquenta anos, um longo círculo de demissões até atingir um paroxismo de derrota mascarada em vitória, no recente golpe de Estado de Vichy. Não se viu nenhum movimento, nenhum gesto sequer, para salvar a III República Francesa, que continha as últimas possibilidades da burguesia. Com a certeza de que é efêmero o Estado-Vichy, que será substituido em face do resultado da guerra, qualquer que seja, o problema que se coloca agora é o de saber se a burguesia terá recursos para se renovar ou se abrirá lugar para uma transformação social.

Um indício de que realmente alguma coisa está se acabando na França é a mentalidade de inventário com que hoje se apresenta em toda parte. Definir culpados, investigar responsabilidades, esclarecer os erros do passado — é um verdadeiro testamento nacional o que a Fran-

ça está procurando concluir. E o espírito dos testamentos é o mesmo em todas as circunstâncias: um espírito voltado para a destruição e para a morte. A burguesia francesa está fazendo o seu inventário porque se encontra animada de um espírito de demissão e de aniquilamento. Inventário político, inventário econômico, inventário ideológico. E' toda uma época que se pretende encerrar para sempre. Tambem de um inventário da literatura já se cogita hoje na França. Com os alemães dentro de París, Henri Massis — ah, como são mais infames do que quaisquer outros os homens infames da "direita"! — escreveu um livro para denunciar Marcel Proust, André Gide e Paul Valéry como escritores responsaveis pela decadência e derrota da França. Neste caso, o equívoco do inventário se torna evidente, não só a respeito dos três nomes visados pelo ódio fascista de Henri Massis, mas a respeito, de um modo geral, de todos os artistas, de todos aqueles que se exprimem em fórmulas impossiveis de confusão com as fórmulas da política ou da moral. A literatura — e outra arte qualquer suporta as mesmas afirmações — poderá ser uma *expressão* (um resultado, portanto) da vida social, mas nunca será uma *causa* (um princípio responsavel, portanto). Ao escritor — repito que falo do artista e não do escritor político — sucederá, muitas vezes, que se torne um precursor, uma espécie de profeta; a sua obra, neste caso, aparecerá revelando uma situação feliz ou desgraçada que se aproxima, embora no momento se mostre insuspeitada ou absurda aos olhos dos outros homens. Nunca lhe sucederá, porem, que se torne o *criador* de uma situação social ou política. O artista é um criador no sentido da arte, mas um simples intérprete no sentido da vida. Intérprete do passado, do presente ou do futuro: sempre o intérprete. Daí o amoralismo, a imparcialidade, a perspectiva em distância, que os melhores artistas — particularmente os romancistas — sustentam como um privilégio da sua missão e do seu destino. O artista observa, verifica, consta-

ta a realidade exterior e presente; depois, a sua intuição permite-lhe uma visão interior da realidade, uma visão *através* dos objetos e dos seres; por fim, um especial impulso de criação concede-lhe o instrumento de síntese para o processo de articulação e de unidade. O que resulta deste desdobramento de planos exteriores e interiores é a obra de arte. E' natural, então, que esta obra de arte seja uma expressão representativa tanto do homem, em si mesmo, como dos homens agrupados em sociedades. Mas que estes homens e estas sociedades, assim representados, sejam frageis ou poderosos, felizes ou desgraçados, decadentes ou gloriosos — a culpa será do artista, ou dos homens e das sociedades? Eis o que Henri Massis não pôde nunca compreender, no desvario de uma paixão politica que se revela agora tão indigna no seu livro contra André Gide e Paul Valéry. Ao contrário, no grupo de Massis, no grupo de escritores políticos da "direita" chefiado por Charles Maurras, é que se poderia mais facilmente procurar uma explicação para a derrota da França. Este grupo maurrasiano — a quinta coluna literária de todos os paises do mundo — é que preparou a França para se entregar aos seus inimigos. E não esqueçamos que o venerando marechal Pétain e os seus amigos sempre se mostraram uns ardentes maurrasianos. Aos artistas propriamente, como Gide e Valéry, coube um papel mais modesto e, ao mesmo tempo, mais puro e mais importante: o de exprimir uma decadência. Mas exprimí-la como um retrato ou um espelho. E não será dificil, em todos eles, descobrir o sentimento inconformista de revolta com que animavam a sua obra. Gide, Mauriac, Romain Rolland — e todos aqueles que poderíamos citar como autores representativos da sociedade moderna da França — são autênticos revoltados contra os desvirtuamentos da ordem social do seu tempo.

E' certo, portanto, que poderemos encontrar na moderna literatura francesa um espelho da decadência da sociedade que ela representa. Não se trata, aliás, de uma

novidade. Em qualquer história de qualquer povo é pela literatura que a sua decadência se anuncia. Não vamos confundir, porem, decadência social e decadência artística. Raramente andam juntas. De uma maneira geral, a uma sociedade estabilizada e forte corresponde uma literatura fragil e incolor; a uma sociedade inquieta ou em perigo corresponde uma literatura viva e poderosa. A sociedade que encontramos em *A la recherche du temps perdu* é uma sociedade de decadência, mas descrevendo-a Marcel Proust permanece um gênio literário; as principais fraquezas da sociedade inglesa se encontram em *Eyeless in Gaza,* sem que Aldous Huxley participe delas ou se mostre contaminado. Do mesmo modo, sem qualquer possibilidade de paradoxo, nos modernos escritores franceses mais cheios de saude intelectual e moral é que poderemos encontrar uma visão da sociedade francesa que se dobrou na derrota. Necessáriamente, o que é normal é que o médico se coloque acima da doença que está revelando e interpretando no seu laboratório. Presa da mesma doença, esta circunstância já constituiria um impedimento formal e espiritual para a sua tarefa. Neste sentido é que se poderão acompanhar, através da literatura, os principais desenvolvimentos da sociedade francesa destes últimos tempos. Pelas suas condições especiais, o romance poderá ser tomado como a forma literária mais representativa para uma conclusão desta espécie. E estou certo de que não há estudo que hoje apresente mais interesse do que este de definir a sociedade francesa por intermédio de seus romances característicos. Um estudo para alguem que seja, ao mesmo tempo, um sociólogo e um crítico de literatura. Um estudo para o sr. Tristão de Athayde, por exemplo.

Com o proposito de sugerir a sua realização, lembrei-me de aproximar, nesta linha de considerações, dois romances que se acham separados por um intervalo de quasi trinta anos: *Jean Barois,* de Roger Martin du Gard, e

Les enfants-gâtés, de Philippe Hériat. O primeiro é um dos romances mais conhecidos e mais famosos da literatura francesa. Não só em si mesmo, mas porque representa uma espécie de plano geral de toda a obra posterior — inclusive *Les Thibault* — com a qual Roger Martin du Gard obteve o prêmio Nobel de 1937. O segundo, de 1939, é o último romance consagrado pelo prêmio Goncourt. Mas enquanto *Jean Barois* se desenvolve no domínio mais das idéias e das doutrinas filosóficas e religiosas, *Les enfants-gâtés* se situa mais diretamente no plano concreto de episódios desenvolvidos no seio de uma família burguesa. Tanto um como outro representam a decadência francesa sob aspectos diferentes.

Estou falando constantemente em decadência, a proposito da França, mas é possivel que esteja falando imprópriamente. Para situações ainda não suficientemente definidas, quaisquer palavras que utilizamos sempre parecem acima ou abaixo da realidade. Talvez que só uma palavra da própria língua francesa possa definir exatamente o seu estado: um *désarroi*. E *désarroi* nem sempre quer dizer decadência. Ás vezes quer dizer ou pode produzir um fenômeno exatamente oposto. Muitas afirmações humanas, realmente grandes e realmente felizes, nasceram da confusão e da desordem. Um caos pode ser um ponto de partida para a ordem. Desgraçadamente, o *désarroi* francês não parece, neste momento, se afirmando como um princípio de vida. Mas falando de *désarroi* ou de decadência, explico, não me refiro ao povo francês ou à nação francesa. Numa sociedade, "o número dominante" nem sempre é o "número da maioria". Esta é uma constatação que Hilaire Belloc aplicou num de seus estudos sociológicos sobre a Inglaterra. E se Belloc a aplicou para a Inglaterra, poderemos fazer o mesmo, com mais propriedade, para qualquer outro país. Eis uma explicação necessária, afim de que um estrangeiro possa falar livremente de *Jean Barois* e *Les enfants-gâtés* como

de dois romances que refletem o *désarroi* do "número dominante" da França.

A data (1910-1913) que acompanha *Jean Barois* já explica, em grande parte, o que há de representativo neste romance. Mas não só a data; explica-o, sobretudo, a formação cultural de Roger Martin du Gard. Esta formação é a de um homem intermediário entre dois séculos e duas épocas. Um homem do século XX, pela sua presença; um homem do século XIX, pelo seu espírito. Uma invariavel fidelidade aos mestres e aos ideais do século passado representa realmente a linha dominante de toda a obra de Roger Martin du Gard. E representa tambem o que hoje poderemos procurar nele de mais nobre e de mais necessário para o nosso tempo. Podemos dizer que a principal atualidade de Roger Martin du Gard é a de ser um homem que carrega a herança do século passado. O herdeiro mais poderoso de um patrimônio que parecia inutil mas cujo valor já vamos procurando salvar de uma injusta depreciação. Li *Jean Barois* há dez anos. Pareceu-me um livro velho e vazio de sentido. Li-o agora. Deu-me a impressão de um livro da minha idade e da minha geração, com uma perfeita atualidade. Acredito que, em qualquer outra pessoa, essa duplicidade de leituras determinará a mesma duplicidade de impressões. E como no soneto de Machado de Assis, poderemos perguntar: mudamos nós ou mudou o romance? Mudamos nós, com certeza. E por isso é que *Jean Barois* aparece hoje mais atual do que há dez anos; hoje, mais atual do que no próprio momento da sua publicação. E' que até agora estávamos muito certos da falência do século XIX. Léon Daudet chamara-o o século estúpido, e essa tolice pomposa tornou-se um respeitado lugar comum em tudo que se pensava e em tudo que se dizia. Não sei, no entanto, de frase sonora mais vazia de sentido do que esta de Daudet. O que temos vivido e sentido nestes primeiros anos do século XX já parece suficiente para demonstrar que a apóstrofe de

Daudet se lhe aplica com muito maior precisão. Sabemos hoje que o ódio histérico dos Daudets é um sinal de impotência e de fraqueza. Começamos a compreender, com Jacques Maritain, que ser moderno pode exigir uma posição anti-moderna; que ser novo implica a capacidade de ser antigo. Sofremos a nostalgia do século XIX, na certeza de que as suas grandezas e as suas misérias estão muito acima da nossa mediocridade. E o que há de transcendente e heróico no nosso tempo — esta extraordinária guerra das democracias contra os nazismos — ainda é uma luta animada pelos ideais de vida do século XIX contra os ideais de morte que se levantaram neste princípio do século XX. Não tenhamos dúvidas: é um patrimônio do século XIX, até há pouco desdenhado, que se está salvando nos campos de batalha da Europa. Certos valores ultrajados readquirem os seus lugares hierárquicos. Certos ideais amortecidos se animam de uma nova vida. Certas palavras esquecidas — ou pior: ridicularizadas e evitadas — voltam a se enriquecer. Lembro-me de que, há algum tempo, ninguem pronunciaria, sem sorrir, palavras como *liberdade, fraternidade, justiça, caridade.* Pareciam vazias e ridículas; hoje, minha geração está morrendo para defender os valores que elas representam. Ontem, eram cômicas; agora, são trágicas.

Não queremos, está claro, ressuscitar ou repetir o século XIX; mas queremos valorizá-lo para continuar a sua tradição, no que ela contem de vivo e de humano. Bem sei, no entanto, que estou falando num tom excessivamente generalizado, e que merece ser retificado em dois pontos, ao menos. Em primeiro lugar, numa afirmação de que seria impossivel aceitar o século XIX em toda a sua totalidade. Mas é evidente que buscamos o que representa de verdade — o que sobrevive, portanto — e não os seus erros, as suas ilusões, as suas experiências falhadas. Em segundo lugar, num esclarecimento de que esta tradição que estamos dispostos a continuar não é um privilégio do século XIX. E' certo que não, mas tambem é certo

que nenhuma outra época acrescentou a esta tradição tantos valores substanciais e tanta significação humana.

Em Roger Martin du Gard — em *Jean Barois* como em *Les Thibault* — vamos encontrar esta vertente de dois séculos que hoje se defrontam tão dramáticamente, disputando cada um o direito de se continuar no futuro. *Jean Barois* (no qual o aproveitamento da forma teatral e a mistura de fatos reais e imaginários fazem aumentar a intensidade própriamente romanesca) representa um drama que se desdobra em três planos: o plano pessoal, o plano das gerações, o plano social. O personagem Jean Barois simboliza o drama pessoal de um homem que viveu nos últimos anos do século XIX. Um livre pensador, vindo da religião católica e que nela termina mais por instinto e fraqueza do corpo do que própriamente por convicção. Barois está animado dos grandes erros de seu tempo: o excessivo otimismo, a fé religiosa na ciência colocada acima de tudo mais, o positivismo filosófico. Mas tambem está animado das grandes virtudes deste mesmo tempo: o idealismo, o respeito da pessoa humana, o amor à paz e à liberdade. O drama das gerações aparece representado através do desencontro em que se sucedem o pai de Jean Barois (ateismo vazio e inconsequente), Jean Barois (ateismo definido e combativo, mas ainda tolerante no sentido pessoal) e a filha de Jean Barois e os que o substituiram em *Le Semeur* (ateismo agressivo em uns ou afirmação religiosa em outros). Aparecem, assim, as três gerações sucessivas e diferentes que atravessaram os setenta anos da III República Francesa. Através do caso Dreyfus — em que tomam parte Jean Barois e os seus companheiros de *Le semeur*, a revista que fundara e que os reunia — desenvolve-se o drama social da burguesia francesa. E o caso Dreyfus, como se sabe, é o acontecimento mais importante da história contemporânea. Não será exagero dizer que este tumultuoso processo judiciário se continua hoje — sob novos aspectos — nas batalhas que estão decidindo o nosso destino. Sobre a cabeça de um homem,

pessoalmente insignificante, a humanidade se dividiu para a definição de certos princípios e de certas idéias verdadeiramente essenciais.

II

Falei da atualidade de Roger Martin du Gard. E tambem da sua inatualidade, exatamente nos aspectos em que ele deixa de ser uma expressão dos sentimentos vivos do século XIX para representar os erros e os desvirtuamentos desse mesmo século. E tanto um como outro — tanto o espírito universal como o espîrito sectário — se encontram diretamente refletidos nos seus romances. De uma maneira especial, em *Jean Barois.* Livro que é uma espécie de síntese das principais idéias do século XIX, desdobrada, como se viu, em três planos: o plano pessoal, o plano das gerações, o plano social. Em Jean Barois, que representa o plano pessoal, o drama romanesco e psicológico parte da própria essência da vida, que parecia indecisa no seu corpo fragil de menino doente. O velho doutor Barois, pai de Jean, nada ensinara ao filho senão um gosto frenético de viver. Um amor físico à vida. Jean dirá mais tarde em carta a um seu amigo, o abade Jozières, falando deste vazio: "Meu pai, como talvez saiba, acaba de ser nomeado professor; o seu curso complica, ainda mais, uma vida muito ocupada, em que não há lugar para mim." Jean admira e estima as atividades e o carater do velho Barois, mas não se pode dizer que o conhece e que o ama. Tanto assim que do seu pai só guardou, verdadeiramente, essa proposição: "A existência é toda ela um combate; a vida é a vitória que dura..." Barois não a esqueceu; a sua vida se desenvolveu sob o signo desta combatividade. E, depois da vitória contra a morte na meninice, a sua primeira luta foi a mais terrivel de todas: a psicológia, aquela que se desenrolá no interior da conciência e do próprio ser. Uma luta religiosa. A ado-

lescência, em todas as épocas, principalmente no século XIX, representa o período propício para estas crises que decidem, muitas vezes, o nosso itinerário e o nosso destino. Em Jean Barois, foi o conhecimento de Renan que implicou nas suas primeiras dúvidas. Renan trazia para toda a gente, inclusive para os católicos, um substitutivo bastante sedutor: a razão; uma interpretação racionalista e histórica dos Evangelhos. Não vinha negar nem o Cristo, nem a sua doutrina. Vinha, porem, propor qualquer cousa muito mais destruidora: a negação de todo o seu carater de sacralidade e de sobrenaturalidade. Renan dissociou a razão da fé para fazer do racionalismo o único instrumento de compreensão e de afirmação, quer na vida civil, quer na vida religiosa. E por intermédio de Renan é que Jean Barois decide o seu destino religioso. Para confirmá-lo no novo caminho alí estava o espírito dominante nas universidades e nos círculos intelectuais de París: um espírito de ciência exclusivista, de positivismo filosófico, de realismo puramente temporal. Inutilmente, através do abade Schertz, tenta uma conciliação entre a fé e a razão. A conciliação — depois de um curto e artificial apaziguamento — resulta impossivel porque fôra colocada em termos absolutamente falsos. A razão conservava toda sua realidade, enquanto a fé se reduzira a uma fórmula simbolista.

Não tardou, por isso, que Jean Barois se afastasse completamente da Igreja, rompendo o que fora até então um simples "compromisso simbólico". Neste rompimento, joga toda a sua vida; torna-se um verdadeiro inconformista, na coragem com que se decide a aceitar todas as consequências do seu gesto. Jean Barois sente e vai verificar quanto é dificil e perigoso viver de acordo consigo mesmo. Mas este homem do século XIX, perdendo a fé religiosa, não perdeu a fé de si mesmo e da criatura humana. Deus não é mais o centro da sua vida; a natureza humana, porem, ainda o é. E, por isso, de quasi todos os erros que cometeu não terá que se envergonhar diante de ninguem. Barois

está neste caso, ao se desligar da sua família e da sua profissão, afim de viver livremente, contra todos os obstaculos, as suas próprias idéias. Nenhuma hipocrisia, nenhum cálculo, nenhuma fraqueza. Sôbre esta base de uma perfeita sincêridade e de uma perfeita probidade, inicia a sua ação revolucionaria. Uma revista, *Le Semeur,* será a sua tribuna e a dos seus amigos. Daí construirá a sua obra, que é toda uma pregação pelos ideais típicos do século XIX: a liberdade dos homens e dos povos, o conhecimento do mundo e a solução de todos os seus problemas, por intermédio da ciência, a confiança no progresso e na civilização.

O processo Dreyfus trouxe para Jean Barois e para a sua geração uma dupla e desencontrada oportunidade: a de afirmar a sua mensagem ideológica e, ao mesmo tempo, duvidar da sua perfeição e da sua integridade. É certo que o caso Dreyfus resultou numa vitória para Jean Barois e a sua geração, para o programa ideológico que continha o sentido das suas existências. É certo, mais ainda, que esta vitória se desenvolveu sob o signo da justiça. Mas qual a sua consequência, qual o conteúdo moral e social do seu resultado? Eis a pergunta que perturbava Jean Barois e que serviu de ponto de partida para as suas vacilações. Êle não duvidava da sua causa, em si mesma, da sua realidade, da sua verdade. Mas duvidava das suas consequências. Era uma causa justa mas incompleta. Para alem do processo Dreyfus existia uma realidade transcendente que a visão naturalista de Jean Barois não podia atingir.

Este momento de inquietação e de dúvida coincide com a sua velhice. Tudo em Jean Barois começa a se desmoronar, antes de chegar o momento terrível — e o romance de Roger Martin du Gard atinge, nestas páginas, o seu máximo de dramaticidade — em que vai se encontrar com a geração que surge para substituir a sua. Primeiro, será o encontro com a sua filha, que não se processará naquela mesma naturalidade com que substi-

tuira o velho doutor Barois. A dissociação do seu casamento havia determinado que vivesse distante da filha, como se não a conhecesse sequer. Mas, aos vinte anos, Marie avisa seu pai que ficará com êle em París, durante vários dias. Barois não compreende logo o sentido desta visita que vem quebrar a sua solidão e torná-lo feliz. Marie lê e estuda todos os livros que Barois havia escrito: livros em que pregava o ateismo, o cientifismo, o positivismo filosófico. Depois, anuncia ao pai que aquela fôra a prova definitiva que se impusera para a certeza da sua vocação religiosa. Pretendia tornar-se freira, mas não quisera decidir-se sem conhecer a obra de seu pai, contrária à sua vocação. Agora, porem, decidia-se: a obra de Barois só fizera confirmar a sua fé.

Na redação de *Le Semeur*, de uma maneira mais dura, Barois encontra-se com a nova geração. Para os rapazes de vinte anos, a sua obra apresenta-se com um carater antiquado e inoportuno. Uns o acusam de ter avançado demais no caminho da crítica e das demolições, sem nada haver construido de duradouro; outros o acusam de excessivamente tímido, de não ter se mostrado suficientemente audaz nas consequências do seu ateismo e das suas atitudes revolucionárias. Entre os dois extremos, defendendo-se de um lado e do outro, com argumentos contraditórios, Barois sustenta-se frouxamente, vacila, sente-se ultrapassado. Aliás, este é um episódio que, nos homens e nos povos vivos, se repete de vinte em vinte anos, de uma geração para outra. O homem de quarenta ou de sessenta anos, por maior que seja a sua obra, será sempre ultrapassado. É melancólico, mas é exato, que todo homem sofra a revolta ou o sorriso ou a indiferença de uma nova geração. Mais tarde, todos se nivelarão no mesmo passado. E todos contarão um pouco de verdade e de razão, menos no que negaram do que no que afirmaram. Ortega y Gasset, que se apaixonou por este problema das gerações, escreveu: "Con los jóvenes es preciso entender-se siempre.

Nunca tienen razon en lo que niegan, pero siempre en lo que afirman." Aí estará um pensamento do Ortega y Gasset da juventude ou da velhice? De qualquer forma, um pensamento muito arbitrário no seu absolutismo totalizante. É possível, portanto, que seja um pensamento de mocidade... O certo é que os jovens nem erram sempre no que negam, nem acertam sempre no que afirmam. E faço esta distinção pensando naqueles dois grupos da geração que substituiu a de Jean Barois.

Diante do jovem Dalier, que procura continuar as suas idéias, com uma firmeza que mais parece deformação, Barois fala do excessivo sectarismo contra a religião, da necessidade de uma tolerância pessoal, da sua experiência sôbre a inanidade do entusiasmo e do ardor combativos. Mas esta resposta de Dalier marca o carater de uma separação fundamental:

— "Afirmo-lhe que não sei o que quer dizer. Em mim, o ateismo é inato. Meu pai, meu avô, eram ateus. A minha razão nunca teve que lutar contra a minha sensibilidade para me fazer aceitar que o céu seja vazio; e depois que cheguei à idade de refletir, compreendí que as causas se encadeiam umas nas outras, cegamente, sem finalidade, e que nada no universo nos permite supor uma direção nem um progresso... São movimentos, eis tudo."

Ao sair Dalier, entram na redação de *Le Semeur* dois outros jovens, Grenneville e Tillet. Barois os havia convocado para um esclarecimento, em torno das suas respostas a um inquérito que a revista lançara sôbre a nova geração católica. Os dois rapazes pertencem a esta geração e reafirmam, pessoalmente, as suas respostas. Filhos de livres-pensadores, tornaram-se católicos durante os seus cursos na Sorbonne, nos mesmos cursos em que a geração de Barois havia perdido a fé. Diante dêles, Barois desenvolve argumentos contrários aos que usara para Dalier: quasi que os mesmos argumentos de Dalier. A sua posição torna-se, realmente, a mais perigosa: ficar no meio do caminho, procurando resistir às fôrças extremas que recuam

ou avançam, sempre alem da sua posição intermediária. Na impossibilidade de transcrever toda esta longa cena da redação de *Le Semeur*, vou copiar algumas frases soltas dos diálogos entre Jean Barois e os dois jovens católicos. Êles definem os dois espíritos das duas gerações. De Jean Barois: "Há em primeiro lugar na sua resposta alguma coisa que, confesso, me chocou infinitamente: é o manifesto desdem que mostram ter pelos mais velhos, sem atenção ao que êles fizeram. Creiam que não há nada de pessoal nesta observação: é o princípio que me surpreende. Porque não é apenas indiferença de juventude: a sua arrogância tem alguma coisa de firme, de refletido, de intencional. Nós tambem estavamos convencidos de que tínhamos razão; mas parece-me que respeitávamos mais os que nos tinham precedido. Tínhamos — como direi? — uma certa modéstia; ou, mais exatamente, o sentimento de que podíamos estar enganados... Os senhores, pelo contrário, parecem convencidos de que são os únicos que representam a parte viva da juventude... E, contudo, há muito o que dizer! Porque, enfim, o nacionalismo que prega é, por definição, uma anomalia; não é uma atitude natural para um povo; é uma posição de combate, uma parede defensiva! (...) Mas os senhores consideram sempre os mais velhos como sonhadores, incapazes de querer ou de agír? E' uma injustiça monstruosa — ia dizer: uma ingratidão monstruosa! Então a geração que fez o processoDreyfus merece ser qualificada de inativa? Nenhuma geração, desde a Revolução, teve de lutar mais do que a nossa, que agir pessoalmente! Muitos de nós fomos heróis! Se os senhores o ignoram, vão aprender a sua história contemporânea. O nosso gosto da análise era alguma coisa mais que um esteril diletantismo, e a nossa paixão por certas palavras que hoje lhe parecem sonoras e vazias, como *verdade e justiça*, pode ser, na sua obra, inspiradora de ação. (...) Eu tenho obedecido sempre a um princípio completamente oposto; julgo que toda a verdade deve ser espalhada, em primeiro lugar; que é preciso libertar os

homens, tão largamente quanto possivel, sem nos preocuparmos se eles estão preparados para fazer logo um bom emprego da sua libertação; enfim, que a liberdade é um bem que só se aprende a usar, pouco a pouco e somente por um uso desmedido (...) Mas os senhores falam sempre da ação, da vida, como se tivessem adquirido o seu monopólio. Ninguem tem amado a vida mais apaixonadamente do que eu! E, no entanto, este impulso lançou-me exatamente no sentido oposto ao seu: êle lhes deu a nostalgia da fé; e a mim desligou-me dela irremediavelmente."

De Grenneville e Tillet: "Não contestará, senhor, que o nosso país é o domínio de uma verdadeira anarquia. Anarquia refletida, sem esplendor, mas generalizada e progressivamente destrutiva... A causa deste fato não é secreta: quando perdeu as crenças tradicionais, a maior parte da gente perdeu ao mesmo tempo a sua medida de apreciação, os elementos mais necessários. (...) Não estamos admirados por encontrar no senhor um defensor desta anarquia. O senhor foi, como os seus contemporâneos, educado por escritores revolucionários, insurgidos contra tudo o que tinha estabilidade. Todo o século XIX, das *Declarações* de 89 a Jaurès, passando por Lamartine e por Gambetta, é envenenado por esse romantismo: do princípio ao fim do século é o mesmo palavrório, pitoresco talvez, mas destituido de sentido e de pensamento. (...) Não era suscetível de persistência. A prova é que a sua atividade, durante as horas agitadas do Processo, se expandia ao acaso. A tal ponto que hoje o processo Dreyfus parece, aos que não tomaram parte nele, um exercício de energúmenos sem doutrinas e sem chefes, atirando-se mùtuamente palavras com maiúsculas! (...) Não, não compreendemos... estas dificuladdes a que alude não existem para nós. Que valor pode ter a contestação de um professor de grego, que tira os seus argumentos dum confronto de velhos textos, ao lado da certeza íntima da nossa fé? Asseguro-lhe que fico admirado por ver que

afirmações dessa qualidade puderam ter uma influência decisiva sôbre a sua geração."

Todos estes trechos — uma transcrição demasiado longa mas necessária — transmitem uma idéia do rompimento que se operou entre a geração de Jean Barois e a geração seguinte, que a substituiu. A de Jean Barois, uma geração que fecha o século XIX; a dos jovens católicos ou ateus agressivos, uma geração que abre o século XX. E estes dois grupos desta nova geração é que se prolongaram, na França até os nossos dias. Do dissídio aberto entre eles, dos seus caracteres inconciliaveis, dos seus erros opostos e extremos, nasceu o *désarroi* francês. Um gerou o grupo fascista da "direita", e o outro gerou o grupo socialista e comunista da "esquerda". Deve-se notar, ao mesmo tempo que a naturalidade da evolução do grupo esquerdista, a ilogicidade da evolução do grupo da direita. É que este grupo partira de uma atitude católica (v. a história de Charles Maurras e da *Action Française*) e o seu desenvolvimento fascista contem uma contradição intrínseca e fundamental com o cristianismo. Mas este catolicismo era puramente político e resultou tão nefasto quanto o chamado "catolicismo oficial", que nada mais conserva, da sua origem, alem do nome. Bastaria lembrar as apóstrofes que tem pesado sobre ele, numa condenação formal, por intermédio de um Bloy, de um Péguy, de um Bernanos. A verdadeira geração católica — aquela, por exemplo, da filha de Jean Barois — não teve ocasião, nestes últimos anos, de participar da história da França. Criou heróis e santos, mas como figuras à parte, fóra e acima do curso normal dos acontecimentos. Hoje, quando as outras parecem perplexas e confessadamente incapazes, é possivel que a sua oportunidade esteja se aproximando.

III

Em face dos dois jovens católicos, Jean Barois sustenta, como um privilégio da sua geração, o acontecimen-

to histórico que foi o caso Dreyfus. Uma geração que lutou e venceu na defesa de um homem só, contra toda uma sociedade, marcou a sua passagem na terra de uma maneira afirmativa e viril. Aliás, no caso Dreyfus, tudo parece alegórico e, por isso mesmo, extraordináriamente importante. O que contem, no entanto, de mais espantoso, é o equivoco que levantou dentro da sociedade francesa. Não eram os mais justos e os mais dignos que sustentavam a causa da justiça. Ao lado de Dreyfus, para um Jean Barois existiam cem miseráveis; um Charles Péguy parecia isolado e estranho dentro do ambiente do processo dominado pelos aventureiros. Mas, por intermédio dos aventureiros e dos miseráveis, é que se afirmou a justiça, como numa documentação de que um princípio imutavel de humanidade independe, para o seu valor, de todas as circunstâncias. Contra a causa mais justa estavam, ao contrário, os homens e as instituições mais respeitaveis. A maioria, ao menos, das instituições mais respeitaveis da sociedade francesa, inclusive a maioria da Igreja. Fâlo, está claro, da Igreja, na França, e ainda neste ponto lembrando uma distinção necessária entre o verdadeiro catolicismo e o "catolicismo oficial". O "catolicismo oficial", como se sabe, significa uma caricatura do catolicismo romano e apostólico; caricatura que tem sido uma fôrça dominante da história da França, enquanto os católicos romanos e apostólicos agem como uma minoria de oposição. Não só da França, aliás: esta caricatura infame se exibe por toda parte. No caso Dreyfus, o catolicismo caricato desempenhou, mais uma vez, um papel farisaico. E a derrota não matou os grupos políticos e religiosos que condenaram Dreyfus. Êles se continuaram, através do século XX, até os nossos dias. Os que prepararam e criaram a situação de Vichy são os homens da "direita", que receberam a herança espiritual dos derrotados do processo Dreyfus. Vichy é uma *revanche*. Todos os regimes totalitários são *revanches* do

espírito de escravidão e de justiça contra o espírito de civilização.

Jean Barois é um romance que documenta este *désarroi* que veio se desenvolvendo na França até o paroxismo dos últimos dias. Quasi todas as suas páginas, porém, se revestem de um carater universal: elas são uma imagem do *désarroi* da civilização ocidental, que todos sentem no momento definitivo de uma crise fora do comum. Mas antes que esta crise se revelasse em fatos, já o pensamento e o espírito, através das suas atividades imateriais, anunciavam a sua eclosão. *Jean Barois* é o romance deste pensamento, e não apenas a sua história. Outros romances, por sua vez, refletem o fenomeno do *désarroi* no domínio dos fatos, no domínio do própriamente social. Poderíamos acompanhar este tema — que se tornou uma espécie de constante romanesca — em todos os "romans-fleuves", a partir de *A la recherche du temps perdu.* E' o *désarroi* da burguesia, do capitalismo, das próprias instituições francesas, que encontramos refletido em obras como *Les hommes de bonne volonté, Chroniques des Pasquier, Les Thibault.* E tambem na obra de um André Gide ou de um François Mauriac. De Balzac a Proust, a história do romance francês é uma história da burguezia. Completando toda esta longa galeria de retratos, o romance de Philippe Hériat — *Les enfants-gâtes* — ficará como o marco final de um processo romanesco cujo marco inicial poderá ser datado em *Jean Barois.* Em todos estes romances encontram-se alguns personagens — representando a conciência revolucionária e inconformista dos escritores — em luta contra uma maioria de personagens representando a sociedade francesa da burguesia e do capitalismo. Os personagens de minoria, dentro dos seus impulsos de revolta, são desesperados e insatisfeitos, em geral falhados ou vencidos; os personagens da maioria, ao contrário, são conformistas e tranquilos, em geral vi-

toriosos, ao menos aparentemente. No caso de André Malraux — asocial e ateu, revolucionário mais como solução individual do que social — a revolta irá até a procura da morte como ideal da vida, afirmando, por intermédio de uma das suas figuras: "Ce n'est pas pour mourir que je pense à ma mort, c'est pour vivre". No caso de Mauriac — católico em desespero diante da caricatura do catolicismo — a revolta irá até a justificação da "loucura" dos seus melhores personagens, como Thérèse Desqueyroux, cuja desordem procura apoiar, inscrevendo na abertura do romance esta invocação de Baudelaire: "Seigneur, ayez pitié des fous et des folles".

Em *Les enfants-gâtés* é um personagem destes, Agnès Boussardel — este simbólico nome de Agnès quer dizer: moça inocentíssima — que, em aliança com o seu primo Xavier, representa uma atitude de luta e de defesa da pessoa humana contra a decomposição e a decadência da sociedade burguesa. No seu caso, a sociedade que vinha combater era a sua própria família. E para se entender bem a significação deste romance, no que contem de reflexivo, será necessário fixar a família Boussardel como imagem simbólica; e não própriamente para que se possa afirmar que é representativa de toda a família francesa, mas para que se possa dizer que é uma representação dos elementos sociais dominantes na França.

Elementos sociais que se afirmaram e se desenvolveram por intermédio do dinheiro. Na sociedade moderna, o dinheiro não significa, apenas, um instrumento de comércio, de relações materiais, de valorização econômica. O seu significado sublimou-se em fôrça espiritual, instalou-se no centro mesmo da vida, constituiu-se uma concepção geral da existência. E' verdade que o passado conheceu tambem a tirania do dinheiro, mas coube ao mundo moderno um conhecimento muito mais agudo: o de uma filosofia do dinheiro. Um postulado desta filosofia é a supremacia do conceito de *êxito* sôbre o concei-

to de *valor*, ou seja, uma vitória da tecnização da vida sôbre a sua espiritualidade. O homem deixou de ser uma expressão do seu valor intrínseco, da sua grandeza interior, da sua ascendência espiritual, e passou a valer únicamente pelas vitórias materiais que obtem, pela fortuna que junta, pelo dinheiro que acumula. Encontro num romance moderno uma cena reveladora desta filosofia do dinheiro e do êxito. O personagem do livro, jovem de uma família de milionários, ao chegar à maioridade, recebeu de sua mãe o presente de um automovel, acompanhado deste conselho: "Meu filho, tome este automovel. E' uma marca importante. Procure, na vida, não usar nunca outra inferior. Procure melhorar sempre a marca do automovel. Será um meio de honrar sua família."

Todos os romances modernos estão cheios de episódios semelhantes; todos eles refletem o pragmatismo e o utilitarismo de uma sociedade. Dir-se-á, talvez, que não só no romance moderno encontraremos a ação reflexiva desta mentalidade; que nos romances de Balzac, por exemplo, o dinheiro e o seu papel social ocupam lugares fundamentais. E' certo que sim, mas seria curioso levantar um esquema da diferença de situações que o dinheiro desenvolve na sociedade de um romance balzaquiano e na sociedade de um romance moderno como *Les enfants-gâtés*. Em Balzac, é verdade que o dinheiro aparece sob fórmulas inferiores e repugnantes; sob expressões que degradam os sentimentos e os carateres. Mas tudo isso se reveste de um carater ativo e forte. O dinheiro desencadeia paixões, lutas interiores, ações frenéticas e desordenadas. Ainda contem um potencial revolucionário. Estamos diante do drama do dinheiro. Nos romances modernos, porem, o dinheiro se apresenta com um carater de estabilidade e satisfação. Os sentimentos que provoca são apagados e incaracterísticos. Nenhuma paixão definida existe mais na sua or-

ganicidade. Estamos diante da comédia do dinheiro. Em Balzac, contemplamos a ascendência e a afirmação da burguesia e do capitalismo. Em romances como *Les enfants-gâtés*, contemplamos a sua decadência e a sua decomposição.

A família Boussardel é uma espécie de "fim de raça" da raça do dinheiro. Porque a verdade é que o dinheiro criou uma raça, ou, se quiserem, uma nova aristocracia, uma nobreza desfigurada, uma casta odiosa. Existe uma linhagem através do dinheiro, como existe uma linhagem através do sangue. A família Boussardel tinha a sua linhagem, como Agnès explica, ao falar da sua origem:

— "Nascí e crescí num meio favorecido pela fortuna e onde, em troca, a fortuna foi sempre respeitada. O dinheiro é ao mesmo tempo a origem da minha família e a sua finalidade, a sua escravidão e o seu ideal. Tenho numerosos parentes e representamos o que se chama uma bela família. Ora, meus tios, meus primos, meus irmãos, meu pai, são todos cambistas, banqueiros, notários, procuradores. O meu bisavô Fernando era corretor de bolsa no Segundo Império. E se todos consideramos esse antepassado como primeiro autor das nossas riquezas, consideramo-lo tambem como o primeiro da dinastia. Contudo, tanto ele como minha bisavó tambem tinham ascendentes, e sem dúvida respeitáveis. Mas são ignorados. E' a noite dos tempos. Só datamos do primeiro Boussardel rico.

"Tanto a sua função como a sua fortuna resistiram às transformações do século, à mudança de regime, às crises. Ambas duram ainda. Por direito de idade, meu avô recebeu o cartório das mãos do antepassado que envelhecia; meu tio e meu pai partilham-no hoje, e meu irmão mais velho espera-o. Que se pense, por outro lado, nos outros cinco filhos do meu bisavô, nos casamentos que

fizeram, sem descer, e será facil admitir que essa descendência possa totalizar um número pouco vulgar de funções, de cartórios e de bancos. Existem famílias onde, por tradição, se é, de pais para filhos, *da* magistratura, *do* comércio, ou *do* Exército. Os Boussardel são *do* dinheiro."

Não sei de retrato mais perfeito de uma família burguesa e capitalista. E todo o livro de Philippe Hériat constitue um desdobramento deste retrato, que poderá ser observado sobre as faces mais diversas. Que apresenta, contudo, uma face invariavel: a desvirtuação do sentido e do destino da vida. E' a própria personalidade humana que se vai rebaixando diante dos hábitos e deveres que o dinheiro estabelece como uma nova tirania. A existência se subordina a um puro mecanismo, dentro do qual todos os princípios e todos os ideais se subvertem ou se aniquilam. O sentimento do amor torna-se uma simples concupiscência. O casamento define-se como um contrato civil e comercial. A fraternidade passa a ser uma união formal de gentes de uma mesma classe, unida na base de interesses econômicos. A caridade transforma-se numa ostentação de publicidade. Os sentimentos e as idéias se formam mais no exterior do que no interior dos espíritos. Todos os gestos e todos os atos se desenvolvem numa atmosfera de convencionalismo. A vida toda resulta uma monótona e estúpida convenção. Inutilmente, o espírito de aventura e de poesia — o misterioso espírito de "loucura" que fascinou São Paulo para o cristianismo — procura possibilidades para uma evasão ou para uma renovação. Inutilmente. A sociedade do dinheiro é uma prisão sombria e invencivel. Os que nela se encontram em busca da vida são os que perderam a vida para sempre. Mesmo os que lutam para se evadir, como Agnès e Xavier, acabam mutilados ou vencidos. Sómente o desespero ainda permanece como um instrumento de salvação.

Esta capacidade de desespero não será encontrada em *Les enfants-gâtés*, mas constitue a nota dominante de toda a obra de François Mauriac. Dos romances de Mauriac, que refletem tambem o désarroi de uma sociedade dominada e vencida pelo dinheiro. E' um tema tão constante nos seus livros quanto nos de Balzac. Mas em Mauriac o assunto se desenvolvendo dentro desta perspectiva muito mais profunda e muito mais trágica: a presença do dinheiro significando a ausência de amor. Ou como escreveu Edmond Jaloux: "Ce qui fait l'originalité de M. Mauriac, c'est d'avoir vu justement que la question d'argent n'est pas une question d'argent. C'est une question morale." Em *Le fleuve de feu*, a *jeune-fille* Gisèle de Plailly entrega-se a um amante por dinheiro, sem que se sinta tocada por qualquer impulso sentimental. Alem da concupiscência, nada mais domina os gestos de Gisèle. E' ainda a ausência de amor que vai constituir toda a dramaticidade de *Genitrix*, um romance de família como quasi todos os outros de Mauriac. Nesta luta de três personagens — marido, mulher e mãe — é mais a ambição do amor, do que própriamente o amor, o que se torna visivel. Mas este problema irá atingir o seu maior desenvolvimento em *Le désert de l'amour*, tão significativo do pessimismo e do desespero de François Mauriac, a partir do título. Neste romance, em que um pai e um filho se dividem, na ambição de uma mesma mulher, ninguem ama: nem o doutor Courrèges, nem Raymond Courrèges, nem Maria Crosse. Tambem para Thérèse Desqueyroux o mundo é um deserto de amor. E não o será menos para a família de *Le nœud de vipères*. O herói deste romance é um novo Grandet. E todas as outras figuras de *Le nœud de vipères* giram em torno da fortuna acumulada pelo velho ambicioso e avaro que conta a sua própria história. O problema do dinheiro se identifica, neste livro, com o problema da ausência de amor. Um se constituindo a consequência lógica e inevitavel do outro. E

não será exagero afirmar que na conjunção dos dois — apoiados pelos distúrbios filosóficos e religiosos que vimos refletidos em *Jean Barois* — poderemos encontrar uma raiz do *désarroi* que levou a França não digo à derrota — o que não seria nem vergonhoso nem humilhante — mas à situação indefinivel do armistício.

*

Estamos realizando, talvez inutilmente, o inventário de uma sociedade que vai morrer. A guerra é o instrumento deste inventário. E o désarroi não representa só um fenômeno da França; é um fenômeno de ordem geral na civilização ocidental, anunciando que estamos a encerrar um período da história para que outro se instaure. Não sabemos se será uma felicidade ou uma desgraça este privilégio de assistir, como contemporâneos, ao fim de uma época e ao princípio de outra. Mas é um fato do qual ninguem poderá fugir.

Dizer o que será a nova época constitue a perigosa tarefa dos profetas. Contudo, com intenções mais modestas, já podemos falar de uma nova ordem que não será, evidentemente, a "nova ordem" dos nazistas. A "nova ordem" dos nazistas nasceu velha e inadequada. O nazismo não representa uma etapa inicial, mas um golpe final numa civilização. Todos os nazismos: o alemão, o italiano, o espanhol, o japonês. Pois a tirania é sempre o resultado de uma doença social, de uma psicose coletiva. Etapas finais de uma esgotada organização social são tambem a burguesia, o capitalismo, o comunismo. Todos os regimes extremos da "direita" e da "esquerda" — extremos que se unem afinal numa fatalidade tanto psicológica como social — são chaves finais de uma época em agonia.

Restará talvez a democracia, porque foi mais um ideal do que uma realização concreta. Aproximando-se

deste ideal, é possivel que tenhamos uma sociedade em que se apresente mais valorizada a personalidade humana. Pois qualquer sistema que pretenda o equilibrio e a duração há-de se sustentar sobre uma concepção do homem livre. Do homem, não como um instrumento e como uma unidade social, mas como uma realidade independente, que seja, ao mesmo tempo, o centro e os limites da vida. Do homem feito à imagem de Deus e, portanto, superior a tudo mais que não seja Deus. A supremacia do que é "pessoal" sobre o que é "social" constituiria, assim, um ponto de partida para uma nova sociedade. O fato contemporâneo da supremacia do "social" não quer dizer que estejamos impedidos de realizar o oposto. O ideal pode vencer o real. E' certo que Hegel ensinava o contrário. Mas hoje sabemos muito bem aonde vão chegar aqueles que seguem os ensinamentos de Hegel. Vão chegar ao nazismo ou ao comunismo. E não esqueçamos a lição revolucionária do cristianismo que Chesterton resumiu nesta frase: "A Criação é a maior de todas as Revoluções."

Lembrar o cristianismo será lembrar que sómente o seu espírito passará de uma época para outra. Passou do fim do império romano para a idade média; passou do fim da idade média para o princípio dos tempos modernos; passará dos nossos dias para os dias futuros. Todos os ideais cristãos, que são tambem os ideais humanos — aqueles mesmos ideais que me parecem, contra todas as aparências, mais vivos no século XIX do que em qualquer outro — carregam, aliás, pela sua própria verdade, uma garantia de resistência e de segurança, dentro de todas as transformações. Devemos fixar simbólicamente os acontecimentos bíblicos — o dilúvio e a destruição de Sodoma, por exemplo — nos quais Deus aparece salvando sempre, das destruições e dos extermínios, o que é essencial para a continuidade da vida. Tudo mais desaparece. E é possivel que hoje como nas vésperas da destrui-

ção de Sodoma, os verdadeiros cristãos, os que vão se salvar, estejam sentindo, nos ouvidos, as palavras que Loth ouviu, outrora: "— Salva tua vida, não olhes para trás, e não pares em parte alguma deste país e seus arredores; mas salva-te no monte, para que não pereças com os outros."

Alguem estará hoje se sentindo chamado para uma montanha de salvação. E' preciso atender ao apelo, que representa tambem uma ordem. Ficar indeciso e vacilante, fixando o que está sendo destruído, poderá significar a imobilidade e a morte como "estátua de sal". Para alcançar Segor, será necessário não olhar para trás. Não ter saudades de um mundo que está morrendo.

CAPÍTULO XXVII

NOITE DE AGONIA

TIVE a sorte de ser aquí o primeiro a falar de *A travers le désastre*, o livro que Jacques Maritain escreveu em Nova York sôbre a derrota da França; e afirmei então que este depoimento me parecia absolutamente necessário para o conhecimento das causas e das consequências do colapso de junho de 1940. Agora o sr. Tristão de Athayde oferece-nos uma tradução brasileira do livro de Jacques Maritain colocando-lhe este título expressivo e feliz: *Noite de agonia em França.* Alem da sua excelente tradução, o sr. Tristão de Athayde está presente no volume por intermédio de uma *Introdução* que se prolonga por mais de cem páginas, constituida de apreciações sobre Jacques Maritain e sobre a derrota da França. *Noite de agonia em França* representa assim um livro de dupla autoria, um livro que é tanto de Jacques Maritain quanto do sr. Tristão de Athayde. Poderemos conhecer em conjunto as reflexões sobre o mesmo assunto de um *leader* católico francês e de um *leader* católico brasileiro. E em certas qualidades ambos se equivalem: na coragem das suas afirmações, na sua sinceridade, na inteligência e na superioridade das suas interpretações.

Foi logo após a derrota da França que o sr. Tristão de Athayde escreveu o seu longo e notavel estudo sobre este acontecimento tão importante para toda a humanidade. Devemos admirar que depois de tantos meses tenha podido agora atualizar o que escreveu, sem nenhuma alteração. O que significa que manteve a sua lucidez e o seu equilíbrio intelectual no meio da tormenta das primeiras notícias e das primeiras impressões. O que é certo é que o seu depoimento coincide quasi sempre com aquele que

Maritain iria exprimir depois em *A travers le désastre.* Quasi sempre tambem o seu pensamento coincide com tudo que venho pensando e escrevendo sobre estes mesmos problemas políticos e morais que são os mais apaixonantes do nosso tempo. Ressalto esta identidade e esta concordância, de sentido geral, com tanto mais entusiasmo quanto me vejo colocado em divergência, como irei expor, com algumas proposições isoladas, mas fundamentais, do sr. Tristão de Athayde.

Quando Maritain condena formalmente todos os totalitarismos, o sr. Tristão de Athayde diverge do filósofo francês para estabelecer distinção entre uns e outros, uma distinção, por exemplo, entre o totalitarismo italiano e o totalitarismo espanhol. Invoca neste sentido uma frase do próprio Maritain em *Le crépuscule de la civilisation*: "Le religion chrètienne n'est inféodée à aucun régime temporel — elle est compatible avec toutes les formes de gouvernement légitime." Mas quando Maritain afirma que a religião cristã é compativel com todas as formas de governo legítimo está falando abstratamente no plano teórico da filosofia política; está falando de governos possivelmente legítimos ou que se realizaram como legítimos. Os totalitarismos, ao contrário, se realizaram como governos anti-cristãos, como regimes violadores de todos os princípios não só de justiça e de direito mas tambem de cristianismo tanto pessoal como social. As encíclicas os definem como "um nacionalismo imoderado" e Maritain classifica-os como sendo uma expressão de "puro cinismo". Nenhum entendimento poderá ser possivel portanto entre cristianismo e totalitarismo. Bem sei que em tese tambem é esta a opinião expressa do sr. Tristão de Athayde. Mas acha igualmente lícito fazer uma distinção perigosa como esta: "A atitude de Franco, para com a cristandade e seus princípios constitutivos, não é de forma alguma a atitude de Mussolini." Ao contrário do sr. Tristão de Athayde, penso que a atitude seja exatamente a

mesma num caso e noutro. E' a mesma a sua filosofia política, é a mesma a sua ação normativa. Que um ou outro mistifique os seus processos para obter calculadamente a simpatia ou a complacência da Igreja — esta é uma circunstância que não deve perturbar a nossa visão e o nosso julgamento. Tambem Mussolini fez o tratado de Latrão. Tambem Hitler ao assumir o poder assinou uma concordata com a Santa Sé. Num caso e no outro os dois ditadores fortificavam-se apenas para uma próxima destruição da civilização ocidental, inclusive de tudo que nela ainda subsiste de cristão e de católico. Quaisquer que sejam as suas *nuances*, todos se formaram dos mesmos princípios condenados, todos utilizam os mesmos meios criminosos, todos se orientam para os mesmos fins destruidores. Para a Igreja devemos preferir os seus inimigos ostensivos; os inimigos, quando declarados, não fazem confusão e nem nos destroem internamente, porque logo os conhecemos e os situamos; a confusão se origina dos que se dizem católicos não o sendo, agindo e realizando como anti-católicos. Este é precisamente o caso do regime espanhol e do regime *manqué* de Vichy. Aliás, todos os regimes da "direita" constituem hoje aquilo que o próprio sr. Tristão de Athayde denomina, com justificado horror, "um mundo de Técnica, de Deduções e de Gestapos".

Outro ponto em que me vejo obrigado a discordar do sr. Tristão de Athayde é a propósito da invocação do nome de Alphonse Seché para documentar o seu estudo sobre a França. E' certo que Seché previu a catástrofe e exprimiu certas idéias de carater militar que parecem agora proféticas e que, na sua realização, teriam permitido à França uma maior resistência técnica contra o seu adversário. Mas a aplicação das idéias militares de Seché implicaria a aplicação das suas idéias políticas. Sob a sua inspiração a França possivelmente teria obtido vitórias militares, mas neste caso já estaria tão modificada que

não seria mais França e sim... uma Alemanha nazista. E a desgraça da França tem se desenvolvido precisamente sob essa propaganda dos Seché e dos Maurras no sentido de fazer dela um outro estado prussiano. O sr. Tristão de Athayde, aliás, declara-se desde o principio em desacordo com a filosofia política de Alphonse Seché que se encontra toda nesta frase monstruosa: "A força é a criadora do Bem e do Mal." Como separar então a concepção política de Seché da sua concepção militar? E ainda do meu ponto de vista recorro a um argumento que encontro expresso no sr. Tristão de Athayde ao afirmar que será sempre um erro isolar os elementos militares de quaisquer outros elementos constitutivos da sociedade. Aliás, Alphonse Seché faz parte daquele grupo de homens da "direita" a respeito dos quais Maritain escreveu esta condenação sumária: "[eles] denunciavam, com razão, os perigos que o país corria, e reclamavam, com razão, os armamentos de que ele necessitava — mas, ao mesmo tempo, o desarmavam e desagregavam o seu instinto de salvação, entregando-o às manobras e propagandas dessas ditaduras que odiavam a França, entravando tudo o que a França tentava para impedir o seu progresso." E' o caso tambem de Charles Maurras, de quem o sr. Tristão de Ataide diz "que há meio século vem prevendo de modo impressionante a catástrofe atual". Eu gostaria de acrescentar: e preparando-a tambem... Estou devidamente advertido de que não poderemos colocar no mesmo nivel um Charles Maurras e um Pierre Laval. Mas o desgraçado destino de um Charles Maurras, no plano ideológico será sempre a criação de um Pierre Laval ou de um Darlan, no plano da ação.

Formúlo estas divergências mais para servir ao sr. Tristão de Athayde do que a mim mesmo; porque sei que o sr. Tristão de Athayde não é nem um homem da "direita" nem um homem da "esquerda". E' um homem da Igreja, que procura a verdade onde quer que ela se encontre,

Todos sabemos, aliás, que em filosofia política existem virtudes da direita e virtudes da esquerda, que se equilibram e se completam. A liberdade e a justiça estão à esquerda, como a autoridade e a ordem estão à direita. Emmanuel Mounier, dirigente de *Esprit*, enumerou-as certa vez de um lado e do outro, mas ao referir "propriedade", "família", "pátria", "religião", como patrimônios da direita, colocou esta advertência que explica os seus desvirtuamentos: "propriedade capitalista", "egoismo familiar", "jacobinismo", "farisaismo piedoso". Todas elas, tanto as da direita como as da esquerda, estão hoje desvirtuadas pelos partidos que as usam como instrumentos e como etiquetas.

Sómente uma colocação acima da direita e da esquerda é que permitirá, como diz o sr. Tristão de Athayde, "uma ordem mais justa e mais humana, uma ordem de liberdade e não de servilismo". Numa ordem destas, porém, não haverá lugar nem para Seché, nem para Maurras, nem para Massis. Eles não merecem nem as citações nem as referências de um escritor da altitude ideológica do sr. Tristão de Athayde, a quem eu gostaria de ver, no entanto, inteiramente desligado de certas fascinações (mais literárias do que políticas) da sua mocidade, e que se chocam formalmente com as suas melhores e mais positivas idéias de hoje.

* * *

Qualquer palavra sobre o livro de Jacques Maritain deve começar pela consideração desta espécie de apelo que dirige a todos os amigos de seu país: "Por mais profunda que seja a humilhação sofrida por um francês, em virtude dos acontecimentos destes últimos meses, tem ele entretanto o direito de pedir que o desastre de uma grande nação e os erros dos seus dirigentes não levem ao desapreço por esse povo, pelo povo infeliz da França. Qui-

sera tentar explicar de que modo, no momento da sua desgraça, confundiram-se às suas fraquezas as virtudes naturais deste povo. Quisera mostrar tambem como estas qualidades subsistem na sua desdita atual, virtudes mudas, desarmadas, prisionéiras, hoje separadas da vida do mundo por uma espécie de sortilégio maléfico." Um apelo que se completa nesta afirmação que parece conter o pensamento central do seu depoimento: "o povo francês estava *políticamente* desmoralizado, ele não estava *moralmente* desmoralizado."

Todo o livro de Maritain é o desdobramento desta distinção que coloca como essencial para o entendimento da história contemporânea da França. O que nela existe de perigoso é a possibilidade de ser interpretada como um princípio de separação entre a moral e a política, interpretação que toda a obra do próprio filósofo francês repele como inaceitavel. Se o povo francês estava atingido nas suas fontes *políticas*, é que necessáriamente o estava nas suas fontes *morais*. E' certo que falando como filósofo Maritain também fala como um francês que procura compreender mas sobretudo amar o seu próprio povo. E a um brasileiro não será nunca dificil se identificar com este sentimento de amor que Maritain exprime como sendo um sentimento universal pela França. Mas num outro sentido é que se deverá interpretar aquela distinção de Maritain, afim de que permaneça realista e verdadeira, tanto no plano dos princípios como no plano própriamente histórico. Ela quer dizer que o povo francês, por um sentimento de ocasião, desinteressou-se da vida política, deixando-a entregue aos grupos eleitorais e simplesmente partidários, em troca da sua tranquilidade. Uma abstenção nefasta mas que continha a virtude de só contaminar a sua superfície e não a sua realidade essencial. Formou-se assim entre o povo e o pequeno grupo dirigente uma espécie de separação: duas entidades, duas disposições, dois desenvolvimentos. Esta é a única inter-

pretação possivel para a distinção que Jacques Maritain formulou com o fim de tornar inocente o povo francês e responsaveis os seus chefes. Não será neste momento no entanto que se poderá concordar ou discordar desta afirmação de Jacques Maritain. A história ainda terá muito que dizer antes que a última palavra possa ser formulada.

Uma coisa, porem, é certa: quaisquer que tenham sido os seus erros e qualquer que fosse a sua situação, não é possivel admitir que o povo francês estivesse mais rebaixado e num nivel moral inferior ao daquele em que se acham o povo alemão e o povo italiano, não por si mesmos mas por efeito dos seus regimes políticos. A causa da derrota da França não deverá ser considerada, assim, como uma consequência do grau de *moralidade* do seu povo. Talvez que a consequência seja mais simples, embora mais terrivel: a Alemanha representa, no momento, o único espírito realmente guerreiro em face de uma Europa democrática e pacifista. O espírito do nazismo é um espírito de guerra; o espírito de uma verdadeira democracia é um espírito de paz. Para o nazismo a guerra é um estado natural de vida; para a democracia a guerra é um estado extraordinário que revoluciona toda a sua vida. E esta é que representa a verdadeira superioridade tanto do nazismo como da Alemanha. Costumamos censurar a Inglaterra e a França porque não se prepararam para a guerra, porque não apresentaram logo uma perfeita máquina de destruição, porque não tomaram a ofensiva no estrangulamento da soberania e da vida de tantas nações. Mas assim raciocinando estamos nos debatendo numa contradição, estamos desejando, sem o sentir, que as democracias se assemelhassem aos totalitarismos, que a Inglaterra e a França houvessem realizado, numa atitude de ataque, precisamente aquilo que as levou à guerra, numa atitude de defesa.

Devemos modificar todos os nossos argumentos de

acordo com as nossas convicções. Devemos ser fiéis ao que somos e não invejosos do que são os nossos inimigos. E toda a fraqueza das democracias, como assinala Maritain, originou-se exatamente deste "complexo de inferioridade" com que se colocou diante dos totalitarismos. Se estamos nostálgicos da violência, da mentira, das violações de todos os princípios morais e políticos — então já não somos mais democráticos e sim nazistas. O erro das democracias não foi o de negar-se a fazer a guerra antes do nazismo, mas o de não ter evitado a ascensão do nazismo que já era a guerra. Assim um erro da França mais importante do que o de haver perdido a guerra foi o de não a ter evitado. Um erro não só da França como de todas as democracias. E todos se recordam das ocasiões propícias até o tratado de Munich: o impedimento da ascensão de Hitler ao poder, uma intervenção decidida na Espanha, o estrangulamento do fascismo italiano na Abissínia. Maritain afirma, por exemplo, que "a guerra européia teve como prelúdio, na realidade, a guerra civil espanhola". Poderíamos afirmar, do mesmo modo, que teve o seu prelúdio na campanha italiana da Abissínia ou desde o momento em que Hitler constituiu o III Reich.

O que merece maior atenção no livro de Maritain não é, no entanto, a campanha militar que a França perdeu, mas a mentalidade francesa que fez o armistício e que a entregou como um instrumento aos seus inimigos. Pois, como diz o sr. Tristão de Athayde, "o mais grave sintoma do seu Mal não foi o de perder a guerra, mas o de não ter sabido perdê-la". Maritain examina o processo psicológico através do qual um certo espírito de demissão e de submissão formou-se na França e acabou por se constituir como força dominante. Todo o grupo de Vichy, todo o grupo do armistício estava e ainda está constituido de figuras que de há muito tempo detestavam a democracia e as instituições livres do seu país. Eram muito conhecidas as ligações do marechal Pétain com a "direita"

francesa e espanhola, as "negociações" italianas de Laval, o ódio primário de Darlan à Inglaterra. Todos colocaram as suas ideologias particulares, os seus sentimentos pessoais, os seus interêsses individuais acima dos seus deveres para com a França e a civilização. Devidamente informado, Maritain afirma, sob a responsabilidade do seu nome e da sua posição, que havia para a França outros recursos alem do armistício, ou mais exatamente: que o armistício naquele momento não chegava a ser um recurso nem mesmo diante da possibilidade de uma morte nacional. Havia o recurso de uma união com a Inglaterra, de acordo com a proposta do Primeiro Ministro inglês. Havia o recurso de uma continuidade nacional na África. Havia o recurso supremo de uma morte honrada, o recurso da Polônia ou da Grécia, onde ninguem se lembrou de comprar a vida pelo preço de uma negociação humilhante. Mas os homens de Vichy haviam esquecido esta verdade de todas as pátrias, muito particularmente uma verdade francesa, que Pierre-Henri Simon assim exprimiu: "Une nation n'est pas seulement une frontière: elle est une mission." E agora, nas mãos de Vichy, a França nem é mais uma missão, nem é mais uma fronteira. E' uma sombra do seu poderoso inimigo. Lembra Maritain que, pelas condições mesmas do armistício, Hitler ficou com dois instrumentos para um domínio completo da França: a violência e a tentação. A verdadeira derrota da França é que, depois de haver sido humilhada pela violência, está sendo hoje conquistada pela tentação. Enganaram-se inteiramente os que se deixaram impressionar pelo ostracismo de Laval e pelas hesitações do marechal Pétain. E' que Vichy não é um homem, mas uma mentalidade. Para cada Laval que desaparece há sempre um Darlan que o substitue. Vichy é uma mentalidade. Vichy é um "musée maurrassien".

CAPÍTULO XXVIII

AGONIA DOS CATÓLICOS

I

TRADUZINDO o livro de Jacques Maritain, o sr. Tristão de Athayde — que não é só uma figura de mestre dentro da literatura mas tambem uma autoridade dentro do catolicismo — ofereceu-lhe um título — *Noite de Agonia em França* — que está cheio de apaixonantes sugestões. Estamos realmente vivendo uma noite de agonia. Mas somente uma agonia da França? Não será tambem uma agonia de todos os homens? Não será, sobretudo, uma agonia dos católicos? Eis o que a derrota da França sugere de maneira irrecusavel. E se falamos tanto na França, não é pelo gôsto de contemplar o seu martírio ou de fazer devaneios sobre a sua desgraça, mas porque, sendo o centro de uma civilização e uma espécie de pátria espiritual de todos os homens, os seus acontecimentos sempre se constituem um exemplo ou uma lição ou uma advertência. Todos sentem que estamos diante de uma agonia não só de franceses mas de uma agonia universal, na qual os católicos se salvarão ou perecerão em primeiro lugar. É verdade que a palavra "agonia" apresenta um duplo sentido. Agonia quer dizer um prenúncio de morte, mas também significa um princípio de vida. Lembro-me que Unamuno realizou certa vez esta mesma interpretação: "Agonia quer dizer luta. Agonisa o que vive lutando, lutando contra a própria vida. E contra a morte. E' a jaculatória de Santa Teresa de Jesús: "Muero, porque no muero". Ainda será cedo para saber exatamente em que sentido se afirmará a atual agonia dos católicos. Pensamos numa agonia de morte diante

da maioria de católicos "bem-pensantes", de católicos capitalistas, de católicos fascistas e nazistas. Pensamos numa agonia de vida diante da minoria de católicos livres, de católicos que lutam para ultrapassar os partidos, de católicos revoltados ao mesmo tempo contra a ordem nazista ou comunista, sonhando uma nova ordem de mais justiça e de mais valorização da personalidade humana. Entre os dois grupos, encontra-se uma massa indiferente e não atuante, cujo destino está implicado na solução dos que se defrontam e decidem. E' a maioria no sentido numérico.

Em 1916, S. E. o Cardeal Sebastião Leme falava do catolicismo como de "uma maioria que não atua, maioria asfixiada". Acredito que num sentido universal as palavras de S. E. se tornaram hoje ainda mais atuais. Para falar mais claramente, devemos ter a decisão de afirmar que os católicos se encontram ameaçados de não representar nenhum papel ou representar um papel negativo nestas vésperas de um mundo novo. Inutilmente procuraremos nos nossos inimigos, nos nossos adversários, nas circunstâncias exteriores, a causa desta impotência. Ela se encontra toda em nós mesmos, nas nossas fraquezas, nos nossos erros, nas nossas vacilações, nas nossas cumplicidades, no nosso medo. Tambem será um equívoco igual tudo esperar do Vaticano e colocar no Vaticano todas as responsabilidades. Se é certo que o Papa, no domínio do espiritual e do religioso, é um intérprete do Espírito Santo, é igualmente certo que, no domínio do temporal, é uma expressão das tendências e das aspirações dos católicos. Nêste sentido é que a Igreja representa um regime mixto de realeza e de democracia. Por isso os atos *diplomáticos* e *políticos* do Vaticano que nos parecem menos certos e justos são apenas resultados de uma situação e de um ambiente criados pelos católicos. E da mesma maneira que fizemos chegar até o Vaticano tantas aspirações desvirtuadas e que hoje nos enchem de

vergonha e de arrependimento, podemos agora estimular um movimento de aspirações mais puras e mais esclarecidas que se desenvolvam igualmente até o Santo Padre. Conta o Conde Sforza que a um personagem austríaco que pedia a Benedito XV uma atitude para colocar ao serviço da paz "a alta autoridade da Igreja", respondeu o Papa um pouco sarcásticamente: — "Autoridade? Autoridade? E' estranho que se fale tanto da nossa autoridade justamente nos meios que se servem dela mas que nunca lhe obedecem".

Esta resposta deve estar sempre presente diante de nós. Um exame de conciência sobre os deveres dos católicos deve ser antes de tudo um exame de conciência de cada católico sobre si mesmo. Quando um católico acusa outro católico, está se acusando a si mesmo, em face do carater anti-farisáico da nossa religião. Todos somos solidários e responsaveis nos destinos de uma mesma missão; e os mártires são sempre os mais inocentes. Não vamos recear que o espírito de crítica e a liberdade de opinião possam enfraquecer a autoridade da Igreja. Ao contrário, sempre foram os seus sustentáculos mais firmes. Os que sustentam a Igreja são muito mais os revoltados do que os conformistas, pois ortodoxia e conformismo representam categorias diferentes. O espírito do verdadeiro cristianismo é um espírito revolucionário, de aventura e de "loucura". A confissão é um sacramento da Igreja, e que é a confissão senão a liberdade de auto-crítica desenvolvida até as suas máximas possibilidades? E Santo Ambrósio dizia, numa das suas epístolas, ao imperador Teodósio: "Não é imperial interdizer a liberdade da palavra, e não é sacerdotal esconder o seu parecer. E nada é tão perigoso ao padre, diante dos homens, como não dizer a sua opinião". Não devemos esperar, assim, que as nossas faltas nos sejam apontadas pelos nossos adversários. Devemos fazer da sua confissão uma possibilidade de arrependimento e de nova afirmação. Não devemos temer que nos julguem divididos. Na verdade,

nunca estivemos unidos, pois são sempre diversos os caminhos que conduzem a Deus e ao Diabo. Não devemos nos desculpar com a alegação de que os outros homens cometeram tantos ou maiores erros do que os católicos. Pela nossa condição de católicos, estamos mais obrigados e mais comprometidos do que quaisquer outros. Não devemos ser hipócritas ou excessivamente prudentes pelo medo do escândalo. A hipocrisia já é escandalosa por si mesma. Alem disso os nossos adversários nunca poderão se aproveitar ou dos nossos erros ou das nossas virtudes. São virtudes e erros que se relacionam exclusivamente com os católicos e com Deus. E para resgatar os seus erros, a Igreja terá sempre os seus heróis, os seus santos e os seus mártires. Com esta segurança é que poderemos fazer reflexões sobre a agonia dos católicos no mundo moderno. Reflexões que pretendem ser menos um panfleto do que uma meditação. Pretendem ser uma tentativa de compreensão através de uma história recente e ainda viva. Entremos, pois, na história, para que se possa compreender, meditar e agir. Nunca é tarde demais para um católico, que ainda na morte poderá encontrar um princípio de vida.

Nestes últimos quarenta anos houve na cristandade uma espécie de renascimento espiritual e religioso, cujo desenvolvimento não se transportou, porém, para o domínio do temporal e do político na mesma direção. Os católicos se colocaram geralmente em face de dois erros: ou uma ausência do mundo, uma recusa de tomar parte na solução de problemas sociais e econômicos, uma abstenção da vida terrena, ou se entregaram de corpo e alma a tudo que era simplesmente político e social, com o esquecimento da sua conciência religiosa. Tornaram-se ou ausentes do mundo ou seus escravos. E' de tal modo que chegamos a um desajustamento entre a nossa conciência cristã e a nossa condição exterior. A famosa campanha anti-modernista do princípio do século, explorada por fracassados e reacionários, só serviu para levantar malentendidos

entre a Igreja, de um lado, e a literatura, a arte e a ciência, do outro lado. E' que tanto no domínio do própriamente cultural como no domínio político, os católicos estão sempre chegando tarde demais ou nunca chegando. Em geral não sabemos reconhecer a verdade quando ela se acha com os não-católicos. Combatemos muitas vezes certas situações oportunas e justas simplesmente porque os seus autores não são homens da Igreja. Ficamos assim sem compreender os fenômenos de um mundo em revolução. Os católicos não compreenderam a revolução protestante, não compreenderam a Revolução Francesa, não estão compreendendo a revolução dos nossos dias. Preferem ficar com as causas mais odiosas e derrotadas, e perdem assim a oportunidade de uma participação mais ativa na construção de um mundo novo. Muitos católicos ficaram com os aristocratas contra o povo, com os burgueses e capitalistas contra o operariado, estão agora querendo ficar com os ditadores contra a humanidade. Sabemos todos a oposição que sofreu um Papa como Leão XIII quando tomou o partido dos operários e do povo contra as injustiças dos capitalistas e dos poderosos. E' que muitos católicos estão sempre possuidos da tentação de repousar no seio dos que têm o Dinheiro e o Poder. E esta tentação é que explica hoje a tolerância, a convivência, a cumplicidade dos católicos em face das vitórias dos totalitarismos. Aquí o caso é diferente, aliás. Não existe nos totalitarismos qualquer espécie de verdade; e todos os entendimentos possiveis foram tentados pelo Vaticano sem outros resultados que não fossem negativos. Hoje o Vaticano sabe — v. as últimas encíclicas de Pio XI — que o totalitarismo não é só um regime político, mas pretende ser um sistema religioso, a caricatura de uma religião.

Eis porque na luta dos nossos dias já não são mais atitudes justas nem "a neutralidade diplomática" nem "a conivência doutrinária". A neutralidade diplomatica se forma de alegações sobre as discordâncias entre os povos,

nas quais os católicos não devem tomar partido, porque de um lado e do outro existem povos cristãos. Trata-se de uma distinção de que muito se serviu uma grande parte do clero italiano (e aquí devemos lembrar, com toda a ênfase, que Jesús Cristo certamente não era italiano), para ajudar a vitória do fascismo e a guerra civil na Espanha. Alega-se tambem que os católicos são impotentes nos negócios internacionais, o que impede intervenções inuteis ou duvidosas. Estas intervenções, contudo, se realizaram, e com muito êxito, embora numa outra direção. Na guerra civil da Espanha, uma certa agitação internacional de católicos contribuiu poderosamente para a vitória do "caudilho" Franco, o que quer dizer para a vitória de Hitler e Mussolini. Tornaram-se solitárias e sem a justa repercussão as vozes de verdadeiros cristãos como Jacques Maritain e Georges Bernanos. Nesta mesma ordem de acontecimentos, ainda poderemos lembrar a intervenção secreta de católicos no tratado de Munich, o apôio aos irlandeses contra a Inglaterra, o reconhecimento precipitado dos regimes totalitários (eram católicos, por exemplo, os que em primeiro lugar reconheceram oficialmente o regime hitleriano), o "faire tomber" silencioso de Estados católicos como a Áustria, a aprovação tácita de ações imorais como as de Monsenhor Tiso, padre que traiu à sua pátria e saudou calorosamente Stalin. Foi ainda o "católico" von Papen quem entregou o poder a Hitler para se tornar depois um criado de luxo do ditador alemão. Do próprio Papa, aliás, Mussolini teve a audácia de querer fazer um aliado do Reinado da Itália, através do Tratado de Latrão. Pio XI, nos dois últimos anos do seu pontificado, já conhecia bem êsse perigo. Êle reagiu doutrináriamente com as suas encíclicas, reagiu diretamente com as suas atitudes em favor da Áustria, contra o racismo, contra os excessos do falangismo espanhol. O Vaticano compreendeu muito bem que o tratado de Latrão, ao contrário do seu verdadeiro espírito e de acordo com a interpretação de Mussolini, destinava-se a destruir

até mesmo aquela liberdade que a Itália democrática sempre oferecera à Igreja (v. a história dos pontificados de Leão XIII, Benedito XV e Pio X). Ignora-se geralmente que, em 1938, até os últimos meses, o Papa desejava ardentemente propor aos beligerantes espanhóis uma trégua de Natal. Esta trégua, contudo, não se verificou, porque o Papa foi impedido por Mussolini, sob a alegação de que uma iniciativa daquele gênero era contrária aos compromissos de reserva diplomática, a que o Vaticano se obrigara pelo tratado de Latrão. E como uma resposta ao projeto do Papa, as tropas franquistas, fascistas e nazistas escolheram exatamente o dia de Natal para desencadear os seus ferozes e destruidores ataques contra Barcelona.

A conivência doutrinária tem surgido da idéia falsa de que pode existir alguma aproximação entre a estrutura autoritária da Igreja e os sistemas totalitários. Contudo, neste caso, não há apenas uma diferença, mas tambem uma transcendência. Autoridade, Tradição, Ordem são palavras do vocabulário cristão, mas há neste mesmo vocabulário outras palavras igualmente significativas: Liberdade, Justiça, Verdade. Apesar disso, encontramos por toda parte católicos que auxiliam os regimes totalitários porque julgam estar servindo o princípio da autoridade estabelecido na doutrina católica. Podemos dizer que sem o apôio ou a simpatia ou a complacência dos católicos estes regimes não se teriam estabelecido. Este é precisamente o caso de Charles Maurras e da *Action Française*. E se invoco muitas vezes o nome de Charles Maurras, não é tanto pela sua figura pessoal mas porque ele é um símbolo de um corpo de idéias com uma extraordinária influência e porque é um símbolo de um grupo de homens com atuacão universal. Sem o apoio dos católicos, Maurras nada mais seria do que um homem de letras. Os católicos é que o tornaram uma figura de doutrinário político com repercussão no mundo inteiro. O caso Sillon-Maurras é dos mais ilustrativos. O *Sillon* do democrata

católico Marc Sangnier foi censurado e interditado, em 1910, em face das denúncias de Charles Maurras; Sangnier se submeteu humildemente, e comparemos então esta atitude com as injúrias que Maurras, após a sua própria condenação, atirou contra o Papa. A mesma infiltração da "direita" se repetiu no caso de *Sept* e dos dominicanos de Juvisy, em 1938. Era a influência do maurrasianismo preparando o armistício de junho de 1940 e a mentalidade de Vichy. Porque Maurras sempre apelou para todos os meios, inclusive a traição, no seu objetivo de destruir as instituições livres e democráticas da França. E vamos documentar esta afirmação com as suas próprias palavras. Aludindo ao general inglês Monk, que traiu a república para reconduzir o Rei, Maurras (v. *Romantismo et révolution*) escrevia: "Chaque republicain qui a perdu la foi en la république, soldat ou civil, peut devenir um Monk. En 1814, Talleyrand (note-se a categoria do exemplo) a donné un exemple". Em outra ocasião (v. *Enquête sur la monarchie*) Charles Maurras tornou-se ainda mais explícito: "Notre œuvre consiste en découvrir, au général Monk, lui même. A l'heure qu'il est, on élabore la doctrine; on enu remplit le cerveau du Monk de demain. Une ligne que cet homme lit peut contribuer à l'illuminer. Nous complèterons son instruction. Lui, il connaît l'art militaire. Nous, nous lui enseignons les principes de l'organisation politique". Eis a doutrina do "católico-ateu" Charles Maurras.

Tudo que estamos comentando — um mínimo de acontecimentos e de reflexões que se multiplicam indefinidamente — tem a sua causa original num falso princípio de "estabilidade", palavra que se tornou mágica e sagrada para certos católicos "bem-pensantes" e conformistas. Esta "estabilidade", por sua vez, vem se transformando em satisfação de si mesmo, em conformismo, em passividade. Hoje tem um outro nome e uma outra realidade: chama-se *medo*. Representa uma contradição com todo o espírito do cristianismo, que se constitue de um perma-

nente potencial de renovação e de luta. O cristianismo não é nem estático nem reacionário. E' exatamente o contrário. Parece que foi o exemplo da Reforma que tornou certos católicos excessivamente apavorados contra tudo que não seja estabilidade e tradição; que os tornou sempre prontos a ver em cada transformação e em cada movimento o perigo de um novo chisma. O princípio de estabilidade veio assim a confundir dois outros princípios diferentes: o de autoridade e o de acomodação. Certamente que o princípio de autoridade está colocado nas próprias raizes da doutrina católica. Mas depois de tantas revoluções e de tantas decepções para a Igreja este princípio veio se tornando mais um pretexto de abdicação e de submissão do que um sentimento viril e conciente. Por um lado, trata-se de uma consequência da Reforma que tornou necessária uma maior concentração dos poderes; mas por outro lado trata-se de uma imitação do luteranismo e da sua submissão cega às autoridades temporais. Talvez que os católicos não quisessem permanecer menos "leais" do que os heréticos e quisessem garantir a sua estabilidade pelo apoio de quaisquer poderosos deste mundo... Para obter este apoio era preciso estabelecer um princípio de *acomodação*. Tratava-se de um conselho habilíssimo dos Jesuitas. Mas o resultado da *acomodação* foi absolutamente infeliz: a submissão servil a toda e qualquer autoridade e as ligações muito estreitas com os Estados; a confiança nos poderosos: os reis absolutos e os aristocratas, depois os burgueses e os capitalistas, acompanhada da desconfiança até o povo, seguida da mais indulgente tolerância em face de injustiças políticas e sociais. E' uma situação que os próprios fatos denunciam e condenam; a política de acomodação implica contradições absurdas. Porque o princípio de autoridade exige a existência de verdadeiras autoridades e o princípio de acomodação se contenta com as autoridades aparentes ou com as falsas autoridades.

Mas ainda há otimistas para concluir que tudo acabará bem e que os católicos sempre encontrarão ambiente para a sua fé e para as suas ações religiosas. Na pior hipótese, dir-se-á, ainda haverá para os católicos o recurso de um retorno às catacumbas, como nos primeiros dias do Cristianismo. E as catacumbas significam uma purificação para uma nova vida. Acredito, porem, que nesta possibilidade trágica ainda subsiste uma nota de excessivo otimismo. E' possível que os católicos não voltem mais nunca às catacumbas, porque nem sempre a história se repete. O que os católicos não devem esquecer é a sombria expectativa das prisões no Ghetto. O nosso exílio neste momento não será mais nas catacumbas: será no Ghetto.

II

Poder-se-ia estranhar que eu esteja falando constantemente dos católicos e muito raramente da Igreja. Explico que não se trata de um subterfúgio ou de uma exagerada prudência, mas de uma distinção necessária e que utilizo para ser fiel à História e ao mais elementar dos princípios cristãos. E' uma distinção que assinalo não própriamente para os católicos, que a devem conhecer, mas para os que são estranhos à doutrina da Igreja. Uma distinção que encontraremos nos teólogos, nos filósofos, e de uma maneira muito atual em *Du régime temporel et de la liberté*, *Religion et culture* e *Humanisme integral*, de Jacques Maritain. Ela se baseia na distinção entre a ordem espiritual e a ordem temporal. E como assinala Maritain, estamos diante de uma distinção que é uma obra exclusiva do cristianismo. As sociedades antigas não a conheceram. Nas religiões pagãs, as duas ordens se confundiam em suas origens e em seus fins. A Religião e o Estado formavam uma mesma entidade num sistema naturalístico. O cristianismo, metafísico desde a sua essên-

cia, operou uma dissociação que se encontra visível em toda a organização social do Ocidente posterior ao Império Romano. Entre as duas ordens existe, pois, uma distinção tanto substancial como formal, mas não significando nem separação nem rutura. Uma distinção que implica colaboração tanto em face da dupla missão da Igreja como da unidade do homem. E' um princípio de diversidade operando sobre um princípio de unidade. A Igreja tem o seu fim último na salvação das almas, mas para atingí-lo precisa agir sobre a terra como uma preparação. O homem, por sua vez, tem aspirações sobrenaturais e naturais, que só se realizam numa dupla ordem espiritual e temporal. A confusão entre os dois planos resulta ou numa falsa espiritualização do que, por sua natureza, tem um carater terreno, ou numa materialização do que é essencialmente espiritual e religioso. Uma colaboração entre dois planos se explica, porem, em face da verdade que nos ensina a ver entre o céu e a terra não própriamente uma fronteira, mas uma distância. Uma distância que todos os viajantes poderão dominar quando conhecem o caminho. E desta distinção decorre lógicamente uma outra: a Igreja (ou o cristianismo, ou o catolicismo) é uma realidade; um mundo cristão (qualquer possivel mundo cristão, no sentido de organização social) é outra realidade diversa. Uma sociedade poderá se construir sobre princípios cristãos, mas nunca será a mesma coisa que o cristianismo e a Igreja. Poderá se tornar uma cristandade, mas não será exatamente o cristianismo. Uma sociedade será sempre de carater natural, enquanto o carater da Igreja é a sobrenaturalidade. Mesmo supondo um tipo social, o mais aproximado que se possa imaginar do cristianismo, ainda assim não haverá identificação porque nenhuma sociedade atingirá a perfeição. O cristianismo pode se identificar com um homem só, e sobreviver nele, mas nunca se identificará com uma sociedade; à imagem da Igreja, um homem pode ser santo, uma so-

ciedade nunca o poderá. Ou como diz Maritain: "L'eglise est sainte, le monde n'est pas saint.")

Em que consistirá, neste caso, a ação dos católicos? Esta ação, na ordem do temporal, não está comprometida desde a sua origem por uma raiz de pessimismo? Existe para o católico a possibilidade de uma dupla ação: a de ordem religiosa e a de ordem terrena. A primeira está hoje concentrada nessa atividade que Pio XI recomendou sob o nome de "ação católica" e na secular atividade apostólica dos bispos e dos padres. A segunda poderá ser encontrada, ou deverá ser encontrada, em todas e quaisquer atividades de homens católicos sobre a terra. Mas ao mesmo tempo os católicos sabem que não há um céu dentro do mundo. E só neste ponto é que se afirma o nosso pessimismo, bem diferente do pessimismo protestante. Porque existe um pessimismo de inércia, como existe um pessimismo de ação. Um pessimismo de ação — se não estou empregando uma palavra imprópria, por falta de outra — é o pessimismo dos católicos em face da existência do homem sôbre a terra. Sabemos que nunca o mundo será perfeito, mas esta sabedoria não significa que paralisemos a nossa ação e que o entreguemos a si mesmo e ao Diabo. A nossa luta sôbre a terra não resultará numa vitória para o mundo mas resultará numa vitória para os homens, pessoalmente, pelo que os ajudará a atingir os seus fins. E se o mundo não será perfeito, é certo, porem, que poderá ser melhor sob a influência de princípios cristãos socialmente aplicados. Eis o que não é só uma missão mas um dever para o homem católico sobre a terra. Abandonar o plano temporal, isolar-se no plano exclusivamente religioso — com exceção dos casos especiais de vocações puras para o serviço exclusivo da Igreja ou para o estado contemplativo — parece-me por isso uma traição contra os homens e contra o próprio cristianismo. E desse abandono e dessa traição é que acusei e estou acusando a maioria dos católicos.

Não ignoro a atividade extraordinária que um apostolado católico está realizando por toda parte, sobretudo o apostolado dos missionários. Não ignoro tambem a atividade que se está realizando na "ação católica", numa ação própriamente religiosa. Mas tambem não ignoro o papel negativo ou nefasto que os católicos estão exercendo no domínio do plano temporal. Neste plano temporal é que estamos sentindo a sua impotência ou a sua agonia. Porque no outro, no plano religioso, a Igreja se sustenta por si mesma, contra tudo e contra todos, inclusive contra os seus membros. A melhor prova da eternidade da Igreja não está nos seus santos, mas nos seus infiéis. Contudo, é o destino sobrenatural e natural dos cristãos que se tornará extremamente dificil num mundo temporal abandonado ou traido pelos próprios católicos. E esse abandono e essa traição decorrem de um erro contrário ao da antiguidade: uma cisão entre a ordem espiritual e a ordem temporal, entre o mundo religioso e o mundo social e político. Professamos uma doutrina, mas realizamos uma obra que nada tem de comum com a nossa religião. Chegamos ao absurdo de uma realidade teórica coexistindo com uma realidade prática diferente. Pertencemos a uma Igreja, no plano espiritual, mas, no plano temporal, colaboramos com os seus inimigos inconciliaveis ou ficamos indiferentes à sua ação destruidora. E' que o catolicismo veio se tornando um hábito mecânico, uma exterioridade convencional, um simples simbolismo. Desceu uma espécie de sombra por sobre a conciência cristã, como denunciou o Papa Pio XI, numa carta ao Patriarca de Lisboa, ao falar do "fato monstruoso de homens que fazem profissão de católicos tendo uma conciência em sua vida privada e outra em sua vida pública". Todos sabem, aliás, como foram amargurados os últimos dias de Pio XI por efeito dessa traição dos católicos na vida pública. Ao Cardeal Verdier, o Papa falava, no ano mesmo da sua morte, da tarefa que julgava de urgente realização no pla-

no temporal como uma consequência da ação que empreendera no plano religioso. O Papa pensava sobretudo numa reconciliação futura de todos os homens através da criação de um mundo novo, em que os católicos colaborassem com um espírito político em harmonia com a sua conciência cristã.

Êste mundo novo com o qual sonhava Pio XI, nos seus últimos dias, ultrapassava todas as três formas sociais dominantes: o capitalismo, o comunismo e o nazismo. Na encíclica *Quadragesimo Ano*, condenou o capitalismo, completando e desdobrando o antigo pensamento de Leão XIII; na encíclica *Divini Redemptoris* condenou o comunismo ateu; na encíclica *Mit Brunnender Sorge*, condenou o nazismo pagão e deshumano; na encíclica *Non habiamo bisogno*, condenou o fascismo caricato e grotesco. Por isso, quando um católico defende a Inglaterra na luta em que está empenhada por uma causa que os paises chamados católicos não puderam ou não souberam salvaguardar, não está defendendo a ordem capitalista e puritana (o calvinismo foi o criador do capitalismo) que ela representou. Nada temos com essa ordem velha, e poderemos exclamar diante dela aquelas mesmas palavras de Pierre-Henri Simon: "Votre ruine ne nous interesse pas: ele n'entraînerait rien d'essenciel, puisque vous avez déja tout perdu..." O que estamos defendendo é a possibilidade de uma ordem nova, futura e diferente, na qual entraremos com uma Inglaterra vitoriosa e ela mesma transformada. Uma ordem de mais igualdade, de menos egoismo e de mais justiça pessoal e social. Pois todos aqueles três sistemas políticos, sociais e econômicos do mundo moderno incidem no mesmo erro, que é o totalitarismo, que é a desigualdade de poderes e de riquezas. Do lado de fora, como exilada, fica toda uma multidão, o povo, que de nada participa e que de tudo está afastada. Qualquer regime, nestas condições, é uma violação dos princípios que se encontram no Evangelho e na tradição da Igreja.

E uma tarefa urgente para os católicos será a realização do que se poderia chamar uma reconciliação entre o povo e o verdadeiro cristianismo. O comunismo e o nazismo apelaram até agora para o povo, que está hoje escravizado nos seus quadros de ferro. Poderemos realizar hoje um apêlo idêntico para a sua libertação. Porque não se poderia compreender o cristianismo vivendo de uma minoria de poderosos, de capitalistas, de tiranos. Não foi a essa gente que o Cristo se dirigiu nos Evangelhos. Os seus apelos eram especialmente dirigidos aos humildes, aos desgraçados, aos miseraveis, aos homens do povo. Exatamente um evangelho deste mês de Junho — a *Parábola do grande banquete* — representa um caso ilustrativo. O Cristo contou a história de um homem que preparou um grande banquete e convidou muita gente. Mas todos os convidados recusaram, porque todos tinham as suas ocupações, os seus negócios, os seus compromissos. Indignou-se o dono da casa e ordenou a um dos seus servos: "Sai depresa pelas ruas e becos da cidade, e conduze-me aquí os pobres, os aleijados, os cegos e os coxos." E como ainda houvesse lugares, deu nova ordem: "Sai pelos caminhos e cercados, e obriga a gente a entrar, para que se encha a minha casa. Pois, declaro-vos que nenhum daqueles homens que tinham sido convidados provará o meu banquete."

Falamos constantemente dos erros e dos desvirtuamentos do século XIX. Falamos do seu liberalismo, da sua democracia, do seu ateismo. Eu gostaria de saber, no entanto, que estranho farisaismo nos impede de procurar em nós mesmos todas as responsabilidades. Havia sinceridade, havia idealismo, havia nobreza em muitos dos erros do século XIX, inclusive no seu ingênuo ateismo. Falamos hoje que o socialismo e o nazismo, em vários paises, arrebataram as multidões que eram antes — na Idade Média, por exemplo — um patrimônio do cristianismo. Mas fomos nós mesmos que não as conservamos, fomos nós mesmos que as abandonamos. Preferimos os ricos e os poderosos,

e desta preferência nasceu nas multidões aquela sensação que Maritain chamou de "ressentimento" contra o cristianismo. E o que devemos agora é destruir esse ressentimento e operar uma reintegração das grandes massas humanas na Igreja. E' uma tarefa, porem, que não se poderá realizar com uma ação puramente religiosa. Exige uma ação intensiva no plano temporal, o que quer dizer no tríplice aspecto político, social e econômico. E um princípio de igualdade, de justiça e de caridade é o único capaz de inspirar e desenvolver uma atividade nesta direção. Alem do desenvolvimento de outros princípios nos seus verdadeiros lugares. Pois o que se verifica mais neste momento não é tanto uma ausência de princípios verdadeiros, mas um desequilíbrio entre eles, ou a hipertrofia de uns contra outros. A autoridade é um princípio legítimo, mas em equilíbrio com a liberdade; a hierarquia com um princípio de igualdade; a aristocracia em união com o povo. E' certo que seria impossível um mundo sem aristocracia e sem hierarquia. Mas é uma falsa aristocracia esta que se afirmou pelo sangue e depois pelo dinheiro; e é igualmente falsa a sua hierarquia. Numa sociedade igualitária, numa soceidade personalista e comunitária, a aristocracia e a hierarquia se desenvolvem normalmente por intermédio das virtudes pessoais e não de privilégios hereditários ou violentamente conquistados. E por isso é que um grande doutor da Igreja como Santo Tomaz de Aquino defendia o regime mixto como sendo o mais indicado para qualquer organização social. Para o povo, contra os tiranos, Santo Tomaz reivindicava o direito de escolher a sua própria forma de governo. "Eis, diz Santo Tomaz, a melhor constituição: composta de realeza desde que um só governa, de aristocracia desde que os governantes são escolhidos no seio do povo e que ao povo pertence a escolha dos governantes." E em 1891, Leão XIII, em *Graves Communi*, estimulava este mesmo movimento católico em direção ao povo: "Fique estabelecido que este zelo dos

católicos para aliviar e para elevar o povo é plenamente conforme ao espírito da Igreja. Quanto ao meios que contribuem para este resultado, pouco importa que sejam designados sob o nome de ação cristã popular ou sob o nome de democracia cristã, uma vez que os ensinamentos emanados de Nós sejam observados integralmente com a deferência que nos é devida." Em outra ocasião, em *Humanum Genus*, Leão XIII se pronunciava da mesma maneira sobre a igualdade dos homens: "Se considera- mos que todos os homens são da mesma raça humana e da mesma natureza, que devem todos atingir o mesmo fim último, se reparamos nos deveres e nos direitos que decorrem dessa comunidade de origem e de destino — então, sob esse ponto de vista, eles são iguais."

Dentro desta orientação, mais do que nunca neste simbólico mês de junho, os católicos deverão fixar o seu pensamento na sua Igreja e na missão que lhe está reservada. É que neste mês vamos comemorar, ao mesmo tempo, o Precursor, em São João, e a Pedra, em São Pedro. No mesmo dia, a cristandade comemorará tambem os apóstolos São Pedro e São Paulo. E poderíamos lembrar que os dois santos se completam nas suas vidas, nas suas obras e nos seus espíritos representativos. Num sentido menos generalizado poderemos dizer que São Pedro representa o espírito de tradição e São Paulo o espírito de renovação; que São Pedro representa o espírito de autoridade e São Paulo representa o espírito de luta. A Igreja vive dos dois espíritos. Um lhe confere uma categoria de antiguidade — a Pedra que Pedro simboliza tem vinte séculos dentro do tempo e a eternidade fora do tempo — e o outro, um espírito de mocidade. A Igreja não é velha, mas antiga, o que é profundamente diferente. Antiguidade é um fenômeno intemporal e compativel com a juventude. E nenhuma lição mais oportuna do que unir a antiguidade eterna de São Pedro e a eterna adolescência de São Paulo. Aliás, é do espírito de adolescência que hoje

os católicos mais estão precisando para sobreviver, para vencer a sua agonia. Menos do que uma idade, a adolescência é um *estado*. Desse seu carater excepcional decorre a sua possibilidade de se desdobrar e se continuar através da vida toda. Ninguem poderia ser impunemente uma criança ou um velho fora das épocas que limitam e definem estas idades. Tanto a infância como a velhice são limitadas pelos seus caracteres e pelas suas contingências. Fugir de um para outro dêstes círculos fechados significa uma mutilação. Somente a adolescência permite um transbordamento e uma evasão pelo seu carater especial de permanência e de continuidade. Podemos permanecer adolescentes pela vida toda. A ciência pedirá, talvez, uma prova para uma tão estranha afirmação. Antes, porem, poderíamos pedir à ciência que nos oferecesse uma minima prova sequer da sua sabedoria sobre a alma humana. A história, muito particularmente a história da Igreja, será no entanto mais compreensiva e ilustrativa. Tudo que ela contem de grande, de heróico, de santificado, é uma obra que se constituiu sobre o espírito de adolescência. Isto é: sobre um espírito de aventura, de mobilidade, de revolução. E antes de qualquer outro exemplo será preciso lembrar que a palavra de Cristo é a palavra de um eterno adolescente para uma adolescência eterna. Cristo não conheceu nem a maturidade nem a velhice. E todas as vezes que os católicos se apresentam como "maturos" e "velhos" estão traindo o cristianismo e o sentido da sua presença na terra. O sentido do cristianismo é o da luta permanente, o da angústia de todas as horas, o da vida e da morte que se misturam em todos os minutos. Uma luta não tanto no exterior, de homem contra homem, de povo contra povo. Uma luta interior de idéias, de sentimentos, de tendências. Uma luta tambem de idades entre o sêr que tende para a morte simplesmente e o sêr que tende para a morte que antecede a ressurreição e a vida. Um dêstes sêres conhece a infância, a ma-

turidade e a velhice. O outro só conhece a adolescência. Todos os homens realmente "vivos" — todos os verdadeiros católicos, portanto — carregam a tragédia desta luta, a complexidade destas duas existências, a dualidade destes dois seres. Ou como escreveu Pascal: "Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde, il ne faut pas dormir pendant ce temps." E até este momento será preciso lutar e lutar sempre. O que quer dizer: até a consumação dos séculos, quando haverá o "regnum veritatis et vitæ, regnum sanctitatis et gratiæ, regnum justitiæ, amoris et pacis".